الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العقيد الحاج لخضر-باتنة-

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان

- مقاربة بنيوية -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب الحديث

إعداد الطالبة :
زهيرة بنيني

إشراف الأستاذ الدكتور:
الطيب بودربالة

السنة الجامعية:

1429/1428
.2008/2007

شكر وعرفان

أقدم هذا العمل المتواضع عربون احترام و تقدير للأستاذ المشرف الدكتور الطيب بودربالة على كل التوجيهات التي قدمها إلي وللمعرفة التي أمدني بها حيث كان لي خير هاد في هذه الرحلة ، أتمنى أن يجعله الله ذخرا لأهل العلم و المعرفة .

الباحثة

إهداء

إلى من ربياني صغيرا

إلى من أتمنى أن أنال رضاهما و أنا كبيرة

إلى من وقفا بجانبي طيلة حياتي و أرادا تتويجي أميرة

فأنتما من تستحقان التتويج اليوم في مملكتي المتواضعة

التي أردتماها قبسا منيرا ، و شعلة متوهجة في ظلمة الأيام العسيرة

إلى والديّ.

بلغت التغيرات التي شهدتها الدراسات النقدية خلال القرن الماضي حدا من التنوع والعمق يثير الدهشة والإعجاب الممزوجين بالخوف من النتائج التي قد تنجم عنها .و حتى وإن التغير هو أحد مقومات الحياة ومظهر من مظاهر الحيوية والدينامية والريادة وبداية لنشأة أوضاع جديدة قد تمثل كسرا وتحولا في مسيرة الثقافة وتعديلا في خط هذه المسيرة , لكن حدوث مثل هذه الانكسارات والتحولات والتعديلات في أنساق القيم في العادة انزعاج المهتمين .

هذا ما جعلنا نستدعي بعض التساؤلات لرصد الواقع الحالي و استشراف مستقبل النظرة إلى القيم التقليدية والثوابت المتوارثة الراسخة في بنيتها والإيمان بفاعليتها وجدواها في توجيه الحياة العامة وفق المنظور الجديد الذي له اتجاهاته وأفكاره وتصوراته ومفاهيمه ورؤاه الخاصة التي يجب الالتزام بها ونبذ كل ما عداها.

ومن هنا كانت الحاجة في الاحتكاك بالأخر نتيجة لتعدد الثقافات التحولات الكبرى التي يشهدها عصرنا ,مما يقر بالضرورة المعرفية لهاته الأنماط الثقافية التي تحتاج للطرح والمراجعة الفكرية والذاتية وإعادة النظر

في القواعد المنهجية والمقاربات النقدية الوافدة بدلا من التمسك بالأفكار النظرية المطلقة التي تعتبر تقليدية في نظرهم فتكون المتغيرات المختلفة وفق الصراع الثقافي الراهن.

و لمواجهة هذه التراكمات النقدية تمسي الحاجة إلى التأمل فيها والتنقل معها من محطة إلى أخرى في مرحلة متفاوتة المظاهر و القدرة على استيعاب المكونات الفكرية لها لإعطاء أبعاد التجربة إمكانات التواصل والاستمرارية.

لقد خضع الخطاب الروائي إلى دراسات نقدية مختلفة تحاول تفسير ماهيته و وجوده و علاقته بالذات الفاعلة والوجود الإنساني , و امتدت دراساته إلى عمق الماضي الثقافي في محاولة الإجابة على تساؤلات أحاطت به من وجهات نظر متعددة ومتدفقة.

وطبقا لهاته المواصفات التي ميزت الساحة النقدية والإبداعية كان الاختيار لروايات غادة السمان بتسلسلها الزمني (**بيروت 75 ,كوابيس بيروت , ليلة المليار , فسيفساء دمشقية , سهرة تنكرية للموتى**) مجرد قراءة استطلاعية لاكتشاف عالمها الإبداعي , لكن تحولت القراءة إلى غواية فكرية لما تحويه من تداخل وتشابك في مختلف قيمه والتي تعد أحد بنياته وأهم سماته التعبيرية الجمالية .

وتجسيدا منا لهذه الرغبة ولجنا إلى هذا الفضاء الذي تتمازج فيه الذات الفاعلة مع بنية الواقع بكل تغيراته , لتمنحنا القدرة على استنطاق جوانبها الخفية واستخراج عناصرها الداخلية التي ساهمات بشكل أو بآخر في تشكيل هذه اللوحة الفسيفسائية.

ومحاولة منا في اختراق هذا العالم الإبداعي اتخذنا المقاربة البنيوية منهجا في تحليل الخطاب الروائي رغم صرامته الشكلية التي تهتم بالنص من داخله و تهمل كل المكونات الخارجية . و رغم هذا فإن مسعانا أراد البحث عن أسرار هذا الخطاب و فك طلاسمه من خلال بنياته المختلفة و أن نقترب من هذا المنهج بخطوات تأخذنا إلى صرحه السردي و استكناه عناصره الأكثر تأثيرا و تحريكا للصيرورة الفنية في مسارها و تجلياتها الظاهرة و الخفية و ارتباطها بالسياقات المختلفة مع انفتاحها على فضاءات تميزها برؤاها الشاملة وأبعادها الدلالية.

وعبر هذه المسيرة كان زادنا مجموعة من المراجع الأجنبية التي تبنت المنهج البنيوي تنظيرا و تطبيقا وفق النظرة النقدية الجديدة و لا سيما أبحاث "جيرار جنيت " في كتابة **صورI** ، **صورIII.**

كما اعتمدنا أيضا على المراجع المترجمة وخاصة كتاب **الدرجة الصفر للكتابة , النقد البنيوي للحكاية** لصاحبها "رولان بارت " , و "جيرار جنيت " في **خطاب الحكاية ومقولات السرد الأدبي** الذين اهتما بترجمة بعض المقالات " لرولان بارت " و "تودوروف " .

أما في النقد العربي , فقد كانت نابعة من أصول النقد الغربي و التي حاولت أن توصلنا إلى معرفة بنية النص السردي ككتاب **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** "لحميد لحميداني " , و تعريفنا بأهم لبنات هذا النص كما قدمها "حسن بحراوي " **في بنية الشكل الروائي** " بالإضافة إلى" سيزا أحمد قاسم " **بناء الرواية , دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ** كما أخذنا كتاب "سعيد يقطين " **تحليل الخطاب الروائي – الزمن ,السرد , التبئير** , إلى معرفة القراءة النقدية وأصولها في تحليل الخطاب الروائي دون أن نهمل المجهودات النقدية " ليمنى العيد " **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي** وكذلك " عبد المالك مرتاض " بتأصيله للمصطلح السردي في النقد العربي **في نظرية الرواية . بحث في تقنية السرد .** كما لا نهمل تلك القراءات النقدية في تطبيق المنهج البنيوي على نصوص شعرية أو قصصية أو روائية .

و كانت كلها تجسد رؤى جمالية نابعة من القراءات السابقة للكتب التي ذكرناها بخطي بنيوية تبحث عن المكنونات الداخلية للوصول إلى نظرة كلية نابعة من البنية التحتية للنصوص.

وكان هذا الزخم من التراكمات النقدية و القراءات الإبداعية للنصوص بمختلف أنواعها أن تقف أمام حيرتنا في السبيل للدراسة والحد من التساؤلات المتكررة التي تتهافت مع كل بداية تريد شق طريقها أمام قراءة إبداعية في ضوء منهج نقدي بتقنيات فنية مبتكرة وبرؤية فكرية تجاه كل القيم باعتبار الخطاب الروائي بناءا فنيا تقاطعت فيه خطوط الإنسان والكون والذات بأبعاد جمالية .

على غرار هذا الطرح الأخير , كانت الدراسة منطلقة من فصل أول قدم مسحة عامة لمصطلح البنيوية في النقد الغربي والعربي مع رصد المقاربات المنهجية حسب التصورين والبحث عن امتداداتها النظرية في الإبداع الأدبي وحاول عبر هذه البوابة تسليط الضوء على المحطة الخطابية ليكون البحث في المفهوم والمصطلح سواء عند الغرب أم عند العرب مع رصد أنواعه من خلال الخطاب الأدبي والذي يشمل الخطاب الروائي وكان هذا الفصل حلقة وصل بين البنيوية والخطاب الروائي كتقديم نظري لسبر أغواره واستكشاف عوالمه بهذا المنهج.

وكان الولوج في الفصل الثاني عبر تمهيد نظري يخص الشخصية الروائية والتقسيمات التي قدمت خاصة من طرف النقد الغربي , فكان التوجه واضحا نحو عالم الشخصية وخاصة في بنية أسمائها المستعملة على مستوى تعدد الخطاب لتكشف لنا عن وجودها كتقديم ذاتي يكون من طرف الشخصية ليتعرف إليها المتلقي , مع التقديم الغيري الذي يظهر تارة عن طريق الساردة وطورا آخر تساهم الشخصيات في تقديم شخصيات أخرى لتبين دلالاتها وتجاربها وآفاقها وأبعادها الإنسانية مع تلاقي ذاك الوصف الخارجي والداخلي في بنائها وتقصي جمالياتها . فتعدد الأوصاف الخارجية والداخلية نقطة تقاطع بين التجارب الواقعية والذاتية أحيانا أخرى التي تلتقي فوق الخطاب المتخيل وتوصلنا هذه الرحلة للتوقف عند أفعال الشخصيات المتباينة لأن وظيفتها تضيء جوانب خفية.

أما في الفصل الثالث فقد اهتم بالبحث عن تجليات الزمان في الخطاب الروائي بدءا بمدخل تمهيدي جمع شتات بعض التعريفات التي تقدم لمصطلح الزمان مع عرض تقنياته باكتشاف البنية الزمانية عبر استرجاعاتها واستباقاتها ومدى المفارقة , فالتقى الماضي و الحاضر و المستقبل كدائرة زمنية تتداخل فيها المفارقات ليضعنا أمام الجماليات المكانية ببنياتها الكبرى التي تجسدت في أماكن دارت الأحداث كبيروت مثلا , إلى بنيات صغرى

تناسلت و تولدت من هذه البنيات الأولى , و كانت دائما هاته الأماكن تتقدم بثنائيات متضادة أو عن طريق التحولات لتجتمع في النهاية كرؤية واحدة تمتاز بتعدد الدلالات .

وفي الفصل الرابع كان البحث في البنية السردية وقوفا عند بنية الرؤية السردية بتعددها من البرانية الخارجية إلى البرانية الداخلية مع تباين الأصوات من صوت السارد / البطل إلى صوت السارد / الشاهد وصولا إلى صوت السارد / المجهول , بالتوزيع في تقديم الخطابات المنقولة و المعروضة والمسرودة و كلها تكشف عن التقنيات المبتكرة في الخطاب الروائي .

وختمنا هذه الأطروحة بخاتمة جمعت أهم النتائج المتوصل إليها خلال هاته الدراسة لتلملم شذرات هذا البناء السردي و تضعه أمام المتلقي ليكتشف أيضا هذه اللوحات الإبداعية ويساهم بريشته لرسم بعض الجماليات التي ربما قد أغفلناها والتي ستظهر في سياق المجهودات النقدية اللاحقة وهذا هو طموح كل باحث علمي يسعى لتقديم جهد متواضع كهذا الجهد.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بعميق شكري وامتناني لأستاذي المحترم الدكتور الطيب بودربالة . وأرفع له آيات التقدير وجميل العرفان وأتمنى أن أكون قد وفيت لتوجيهاته وللمعرفة التي أمدني بها وإلى كل من أمدني بيد العون من قريب أو من بعيد دون استثناء.

الباحثة

لقد ظل النقد الأدبي و الثقافي بشكل عام الموجة و الراصد لكثير من القضايا التي يمر بها الفكر الإنساني على مختلف شعوبه و ثقافاته ، و من الواضح رؤية الاتجاهات النقدية المختلفة و هي تمر بتحولات متعددة متأثرة و مؤثرة بكثير من الأطروحات عبر أجيال متعاقبة. و لقد جاءت المشاريع النقدية حاملة لكثير من الأسئلة التي كان لها الصدى الواسع في مختلف الأوساط العالمية و التي أعادت النظر في مجموعة من القضايا و المفاهيم المتعلقة خاصة بمسألة تحليل النصوص و قراءتها وفق تأملات و نظريات و مناهج مختلفة، و السبب في ذلك هو:«غياب المركز الثابت للنص إذ لا توجد نقطة ارتكاز يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد أو قراءة موثوق بها أو حتى عدد من التفسيرات و القراءات للنص، و إن ما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما يصبح هامشيا في قراءة أخرى و إن ما هو هامشي في قراءة ما يغدو مركزا في قراءة ثانية»[1]. و من هذا المنطلق اختلف الدارسون في منهج تحليل النصوص و ذهبوا إلى ذلك مذاهب عدة حتى أن الجهد النقدي منصب على متابعة الإثارة الجمالية المكنونة في النص و إظهارها من خلال بيان مقاصد الناص،بدعوى أن المعاني مكنونة في عالم من الإشارات و الدلالات و غيرها، و تأتي وظيفة النقد للبيان و للتحليل باستعمال آليات ووسائل مشخصة و محددة لكشف الأسباب المعرفية التي أسهمت في بناء النص و ليس البحث عن الدلالة فيه وحسب.

[1] ـ عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك سلسلة عالم المعرفة، الكويت، نيسان1998، ص367

و تحدد هذه الأسباب بمجموعة من التوجهات الفلسفية و الثقافية و السياسية، حتى أن هذه المناهج النقدية تتيح فرصة تقديم قراءات مختلفة للنص الواحد مهما اختلفت طبيعته و تباين حجمه يدرس ككيان لغوي قائم بذاته بوصفه أداة للتواصل و مادة تخاطبية بين طرفين هدفها إيصال الرسالة المبتغاة من النص لأن:«نظرية النص و نظرية الفعل اللغوي متقابلتان متساندتان (interdépendant) و متداخلتان لأن نظرية الفعل اللغوي تصف الوحدات اللغوية الاتصالية (Communicative) التي لا يمكن الاستمرار في تقسيمهما و تحليلها من حيث تأثيرها و وظيفتها الأدائية في فعل الكلام و هذا معناه أن قضية فعل الكلام الأساسية ترتبط ارتباطا مبدئيا بالوحدات الصغرى التي تتكون منها النصوص»[1] و كان التعامل مع اللغة بوصفها انعكاسا لثيمات محددة و ليست قيمة دلالية عليا في تحديد توجهات النص مع الاعتناء بخارجياته و تقديم مسببات تسهم في قراءته فحاولوا إبراز أسراره و كشف غموضه و اعتمدوا على أسس علمية متباينة و كان منطلق البحث عندهم من النص، فاتخذوه منعرجا حاسما ينبئ بالنضج الفكري،باحثين عن بنيته و تفاعل عناصره و القواعد التي تحكمه.

[1] ـ خالد محمود جمعة، نظرية النص بين التنظير و التطبيق، علامات، جزء 49، مجلد13، رجب1424، سبتمبر2003، ص508

كان القرن العشرين رافضا لفكرة تبني المنهج الواحد ومؤسسا لتعدد المناهج فكان الاهتمام بالنص الأدبي منذ ظهور منهج النقد الجديد في أمريكا و الشكليين الروس و حتى البنيوية الفرنسية التي قطعت النص عن مرجعيته الخارجية و عن مؤلفه. واتضح أن الخطاب الأدبي لم يحظ باتفاق بين الدارسين مما أدى إلى غياب نظرية شاملة لتحليله، و لا نجد سوى آراء تسعى إلى إضاءة بعض جوانبه دون بعضه الآخر ، و مرجع ذلك أن الخطاب الأدبي تتحكم فيه نوازع نفسية و اجتماعية و حضارية وتاريخية و ثقافية تعمل على اتجاهات فكرية في الدراسة تجد السبيل إلى حقيقة النص: « بتعبير فلسفي أو إلى فهمه بتعبير التأويلية، أو إلى تفسيره بمصطلح علماء التفسير ، أو إلى استكشاف Herméneutique علاقة الدال بالمدلول بتعبير اللسانيين (Les linguists) أو إلى كشف عن نظام الإشارة فيه بتعبير السيميائيين أوالى تقويضه أو تفكيكه بمصطلح الدريديين نسبة إلى دريدا (جاك دريدا1930)... و قد قامت من أجل خدمة النص الأدبي و الإبانة عما في طواياه من جمال و الكشف عما في خفاياه من أبعاده أو دلالات أو علاقات أو ثنائيات متشاكلة أو متضادة أو كل ما يمكن أن نطلق عليه حقيقة النص»[1] و لهذا فقد سعت إلى الوقوف على الجوانب الغامضة في العمل الأدبي لكشف مواطن الإبداع و الجمال فيه . بداية من منتصف القرن العشرين ، عصر التحولات الكبرى في جميع الحقول لم يعتمد على منهج واحد و لا على سلطة مطلقة

[1] - عبد مالك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة و النشر، الجزائر،2002، ص 51

فظهرت البنيوية (La structuralisme) كمنهج و مذهب فكري على أنها :«ردة فعل على الوضع الذري الذي ساد العالم الغربي وهو وضع نهض ضد تشظي المعرفة و تفرعها إلى تخصصات دقيقة ثم عزلها عن بعضها البعض. فظهرت الأصوات التي تنادي بالنظام الكلي المتكامل و المتناسق الذي يوجد و يربط العلوم بعضها ببعض و من ثم يفسر العالم و الوجود و يجعله مرة أخرى بيئة مناسبة للإنسان»[1] .

و ظهرت البنيوية كمنهجية لها إيحاءاتها الإيديولوجية توحد جميع العلوم في نظام جديد من شأنه أن يفسر الظواهر الإنسانية و ركزت على كون العالم حقيقة واقعة يمكن للإنسان إدراكها و لذلك توجهت البنيوية توجها شاملا إدماجيا لكن هي مصطلح له دلالات متعددة و مفاهيم متشعبة و مبادئ غير مألوفة و معظم الدراسات التي تناولتها بالبحث تميزت بالغموض و الصعوبة حتى أن الناقد شكري عزيز الماضي يقول:«الحديث عن البنيوية يشبه إلى حد ما فكرة البحث عما يجري في تلا فيف الدماغ»[2] فكانت رسالة فنية مضاعفة الأهداف متعددة الخطوط في ذهن القارئ و السامع.

---

[1] - ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقدالأدبي، المركز الثقافي العربي بيروت، ط2،2000،ص13

2 - شكري عزيز الماضي ، محاضرات في نظرية الأدب ، دار البعث ، الجزائر ، ط 1 ، 1984 ، ص 137

المبحث الأول : البنيوية لغة واصطلاحا:

إن البنيوية لغة مشتقة من الفعل الثلاثي (بنى) و البني نقيض الهدم، بنى البناُء،البناء بنيا وبناء و بنيانا و بنية وبناية و الجمع أبنية و أبنيات و البِنية و البُنية ما بنيته و يقال بنية و هي مثل رسوة و رسا كأن البنية الهيئة التي بنى عليها [1]. إنه مصطلح يحمل في طياته مفهوما معماريا **:** فجمع بنى و بنى **أي** ما بنيته و البنية هي الفطرة، يقال فلان صحيح البنية أي الجسم، و بنى الكلمة **أي** ألزمها البناء أي أعطاها صيغتها [2]

و كلمة بنية أو بنيوية تدل على معنى التشييد و العمارة و الكيفية التي يكون عليها البناء ، وفي النحو العربي تتأسس ثنائية المعنى و المبنى على الطريقة التي تبنى بها وحدات اللغة العربية و الزيادة في المبنى زيادة في المعنى فكل تحول في البنية يؤدي إلى تحول في الدلالة ، و تجدر بنا الإشارة إلى أن القرءان الكريم قد استخدم هذا الأصل نيفا وعشرين مرة على صورة الفعل (بنى) و الأسماء (بناء) و (بنيان) و (مبنى) . يقول تعالى في سورة

[1]- **ابن منظور، لسان العرب، مادة بنى، دار صادر بيروت، ط1، 1955، مجلد14، ص93، ص94.**

[2]- **المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق بيروت، ط31، 1991، ص50،ص51.**

الكهف الآية 20 :**«ابنوا عليهم بنيانا»**[1]و قوله أيضا«**و بنينا فوقهم سبعا شدادا»** 2 و قوله: «**أفمن أسس بنيانه على تقوى من الله و رضوان خير أم من أسس بنيانه على شفا جرف هار فانهار به في نار جهنم»** 3 و قوله:«**الذي جعل لكم الأرض فراشا و السماء بناء»** 4 و لم ترد فيه كلمة بنية و لا في النصوص القديمة وقد تصورها اللغويون العرب على أنها الهيكل الثابت للشئ فتحدث النحاة عن البناء مقابل الإعراب.

والكلمة في الغرب أو عند الغربيين بنية Structure، مشتقة من الفعل اللاتيني "Struere" و الذي يعني بنى و شيد أو يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، و تدل هذه الكلمة في اللغة الفرنسية على معاني مختلفة ومتعددة إلا أنها متقاربة، فهي تعني النظام L'ordre ، التركيب Constitution و الترتيب Disposition ، والشكل Forme و الهيكلة organisation 5، وامتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في

1 - الكهف، الآية، 20

2 - النبأ، الآية، 12

3- التوبة، الآية، 109

4- البقرة، الآية،22

5- انظر زبير دراقي، محاضرات في اللسانيات التاريخية و العامة، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ص1 .

مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية و لما يؤدي إليه من جمال تشكيلي و تنص المعاجم الأوروبية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر و لهذا تميزت بالوضوح و اتسعت لتشمل بعد ذلك الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكوّن كلاما سواء أكان جسما حيا أم معدنيا أم قولا لغويا. و هي في أصلها تحمل معنى الكل المؤلف من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على الآخر و يتحدد من خلال علاقتها بما عداه، فهي:« تركيب ما يقابله دائما بالفرنسيةStructure ونقول بنية عميقة Structure profonde وبنية روائية Structure Narrative وبنية سطحية[1] Structure Superficielle ou » Structure de surfaceو تضيف المعاجم الأوروبية فكرة التضامن بين الأجزاء و هي فكرة منظور إليها حتما في التعريف الأول لأن المبنى ينهار إن لم يكن هناك تضامن بين أجزائه و على هذا الأساس فإن البنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي للعناصر و العلاقات القائمة بينها و النظام الذي تتخذه و يكشف هذا التحليل عن كل العلاقات الجوهرية و الثانوية معتبرا أن النوع الأول هو الذي يكون البنية التي تعد الهيكل الأساسي للشيء و التصميم الذي أقيم له و الذي يمكن الوصول إليه و اكتشافه و يتحقق وفق دلالات نابعة من المضمون :«فليس هناك مجرد من جهة و ملموس من جهة ثانية

1- بسام بركة، معجم اللسانيات، فرنسي عربي، منشورات حروس، طرابلس، لبنان، 1985، ص193.

ذلك أن الشكل و المضمون طبيعة واحدة و يخضعان لنفس التحليل ما دام المضمون يستمد واقعه من بنيته و ما يسمى بالشكل ليس سوى بنية للبنايات المحلية حيث يوجد المضمون.»[1]

و على الرغم من الغموض الذي اكتنف هذا المصطلح، فإن استعماله عند الغرب لا يبعد عن الاستخدام العربي القديم للدلالة على التشييد و البناء و التركيب و النسج . و نستطيع القول إن البنيوية هي منهج يسعى إلى دراسة النص من حيث هو مجموعة من العناصر المتآلفة فيما بينها دراسة شكلية تهدف إلى تفسير بنيته و توضيح المظاهر الفنية و الجمالية التي يشتمل عليها و التي تسهم في : « عملية التأثير و التأثر ، فهي على هذه الأساس تفسر الحدث من خلال البنية ، و البنية هي ذلك النسق المتكامل الذي يتألف من أصوات و كلمات و رموز وصور و موسيقى ولذلك قيل إن التحليل البنيوي يحمل مدلولا مكثفا و معقدا» 2 .
و البنيوية منهج فكري و أداة للتحليل تقوم على فكرة الكلية أو المجموع المنتظم ، اهتمت بجميع نواحي المعرفة الإنسانية و هي تعني في معناها الواسع : «تشكل الظواهر الكونية و الموجودات المختلفة في بنية من الأجزاء و العناصر المترابطة بحكم نظام متكامل من العلاقات لأداء وظائفها الدلالية ويشمل هذا التحديد دراسة كل الظواهر الإنسانية من وجهة معرفية كاللغة و الإنسان و

1- سعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 1994،ص16.

2- عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين و إلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص5.

المجتمع و الأجهزة و غيرها، و اللسان أحد الظواهر التي تخضع لنظام مخصوص و تتكون مادة اللسان من جميع أشكال التعبير و تظهر في بنية متكاملة و على اللسانياتي أن يعمل على اكتشاف جزيئات و عناصر هذه البنية و حصرها و تتبع العلاقات التي ترتبط بينها دلاليا و استشفاف وظائفها وأسرارها»[1] ،حتى يتسنى لهم نقل الفكر من الجزئية و السطحية و الشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة و الشمولية و الجذرية في آن واحد:« أي إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة، بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر في الثقافة و المجتمع و الشعر ثم اقتناص شبكة العلاقات ثم إلى البحث عن التحولات الجوهرية للبنية التي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة لا يمكن أن تفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية و إعادتها إليها من خلال وعي جاد لنمطي البنى: البنية السطحية و البنية العميقة.»[2] من خلال كشف العلاقة المتفاعلة القائمة بين داخل الظاهرة و خارجها أو الشكل و المضمون اللذان يشكلان أساس التحليل النصي و لتوضيح علاقاته المتشابكة بسائر الأنساق الثقافية و الفكرية، حيث قال الناقد الأمريكي ***قراو رانسون*** ***J.G.Ranson***:« إن الأثر الأدبي يتألف من عنصرين: البنية أو التركيب والنسجTexture أو السبك نعني بالأول »[3]

1- دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، ترجمة محمد القرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، 1982، ص24.

[2]-- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء و التجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،.ط2، 1981،ص8.

3-- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص152

وقد اشتهرت البنيوية في مجال علم اللغة في أول ظهور لها فكان: « مصدر آخر للبنيوية و هوأهمها و تعود أصوله إلى مدرسة علم اللغة البنيوي و أعمال *فرديان دوسوسير في النقد الأدبي»*[1] و يعد كتاب "محاضرات في اللسانيات العامة " للغوي ***فرديان دوسوسير*** الذي ظهر سنة 1916 أول مصدر للبنيوية في الثقافة الغربية، فكانت البنية بالنسبة له ترابط داخلي بين الوحدات التي تشكل نسقا لغويا لا تتصف بصفات باطنية بل باختلافها عن وحدات أخرى يمكن مقارنتها بها و الوصول إلى الوحدة الصوتية Phonème . فالبنية هي منظور اختلافات و فوارق تقوم على تضاد ثنائي أساسي بين الهوية و الاختلاف و هناك تضاد بين اللغة و الكلام: « فاللغة أصوات دالة متعارف عليها في مجتمع معين و إن لم توجد كواقع منطوق لدى أي فرد من أفراده أما الأقوال فكل الحالات المتحققة من استعمالات اللغة و لا يكون واحد منها بل ولا يلزم أن تكون جميعها ممثلة للغة في كمالها و نقائها المثاليين ، لأن اللغة بالتحليل الأخير – نظام إشاري سيميولوجي - أي أن علم اللغة يهتم باللغة المعينة و لا يلفت إلى لغة الفرد لأنها تصدر عن وعي و لأنها تتصف بالاختيار الحر . »[2] و ***دوسوسير*** استخدم اللغة على أنها مؤسسة اجتماعية بينما الكلام أو التعبير عمل فردي ، يضاف إلى ذلك أن

1- إيان كريب، النظرية الإجتماعية، من بارسونز إلى هابرماسن، ترمحمد حسين علوم، مراجعة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، كويت، عدد244، 1999، ص196.

[2]- شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص183، ص 184.

اللغة مرتب للدلالات (Signes) يعبر عن الأفكار و مهمة اللغوي هي دراسة القواعد الناظمة لهذا النظام في اللغة و ليس في التعبير. ولم يستخدم ***دوسوسير*** كلمة بنية وإنما استخدم كلمة نسق أومنظومة (Système) بنفس المعنى و قد ركز بحثه على تحليل اللغة في بعدها العام الجمعي باعتبارها نسقا مكتفيا بذاته ، وقد سعى إلى بنيوية ذات نظام لغوي متزامن حيث إن سياق اللغة لا يقتصر على التطورية Diachronisme بل بتعلق المعاني بعضها ببعض لتؤلف نظاما متزامنا حيث إن هذه العلاقات مترابطة . و كان اهتمامه على القواعد بدلا من التعبيرات و على النحو بدلا من الاستعمال و النماذج بدلا من المعطيات و الفكرة بدلا من الأداء و لكي يتم تشييد نسق لغوي و كلي تطلب ذلك تعليق التطور التاريخي للغة و دراسة عناصرها المتزامنة في لحظة معطاة فالثنائية المهمة هي التضاد بين المتزامن Synchronique و المتعاقب Diachronique في دراسة النسق . و انصب الاهتمام على البنى السفلى اللاواعية المتواقتة للظواهر. و تعتبر البنيوية اللغة نموذجا أساسيا لكل أنظمة الدلالة لا بسبب طبيعة العلامة والنسق فحسب بل لأن الذهن الإنساني وورائه الكون كله يشتركان

في بنية واحدة هي بنية اللغة ، فالنص إذن خاضع : « لتوجه مزدوج، نحو النسق الدال الذي ينتج ضمنه لسان و لغة مرحلة و مجتمع محدَدين و نحو السيرورة الاجتماعية... إن هذه الحالة

وهذه الممارسة للغة في النص تخلصه من كل تبعية لبرانية ميتافيزيقية ما و لو كانت مقصودة ، و بالتالي من كل نزعة تعبيرية و من كل غائية وهو ما يعني أيضا التخلص من التطورية ومن الإلحاق الاستعمالي للنص بتاريخ من دون لسان.»[1] . لقد سيطر النموذج اللغوي السوسيري باعتباره المعالجة المثلى لكل النتاجات الإنسانية و المثال المحتذى في تطبيق رؤية المنهج البنيوي. و حتى و إن لم يستعمل بأي معنى من المعاني لكلمة بنية أو أشار إليها، فقد حاول تجاوز الأبحاث التطورية التي تتناول ظواهر منعزلة ، لذلك أخذ بطريقة المجموعات للنظام اللغوي المتزامن فأوضح أن : « أي لغة يجب أن ترى و توصف تزامنيا بوصفها نظاما من العناصر المترابطة، أي عناصر معجمية ، قواعدية و فلنجية و ليس بوصفها مجموع الكيانات مكتفية بذاتها و هذه النظرية التي عبر عنها بقوله إن اللغة عبارة عن صبغة و ليست مادة Langue est une forme nom une substance ، و هذه العلاقات المتبادلة في اللغة تقوم على كل من البعدين الأساسين للتركيب اللغوي التزامن:البعد الأفقي Syntagmatique المنطبق على تتابع المنطوق و البعد الرأسي الترابطي Paradigmatique المتمثل في أنظمة العناصر و الفئات

المتقابلة » [2] فشكلت البنية عند ***دوسوسير*** مفهوما جوهريا يتمثل في معنى النسق

1- جوليا كريستيفا، علم النص، تر، فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ص9، ص10 .

2- ر.ه روبنز، موجز تاريخ علم اللغة والأدب، تر أحمد عوض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد227، 1997، ص319، ص320.

يعني به شيئا قريبا جدا من مفهوم البنية حيث يمكن القول أن الاهتمام بمفهوم النسق* راجع إلى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم الذات أو الوعي الفردي من حيث هما مصدر للمعنى . و لهذا ركز ***دوسوسير*** على أمرين مهمين ، أولهما الإلزام التزامني للغة حال التلفظ بها و عدم الالتفات إلى تاريخيتها حين خرج بالدراسات اللغوية من ربقة النظرة التاريخية التعاقبية التي تتتبع الظاهرة اللغوية في تطورها التاريخي إلى شمولية النظرة التزامنية أو التوقيتية للغة حيث تتناول جميع المظاهر التي تتصل بأوضاع النظم اللغوية من الوجهة الوصفية و تثبت اللغة في لحظة زمنية لتدرس علاقات أجزائها ، و من ثم يعرف نظامها الحاكم لتطورها و لقواعدها و لبنائها . أما الأمر الآخر فهو البحث عن العلاقات الكلية التي تترابط بها الأجزاء ، دون النظر نحو جزيئات تاريخية بل يكون السعي نحو معرفة النظام الأكبر الذي يأخذ كل الأجزاء لتتجمع فيه ، كما أنه لا حكم بقيمة ما على أي خطاب بشري من خلال طبيعته الذاتية و إنما في كيفية تركيب عناصره من علاقات

توافقية و تخالفية . و منه فقد بحث عن وجود جمعي للغة . فأوقف تتابعها على المحور

***- النسق هو مفهوم ينطوي على استقلال ذاتي، يشكل كلا موحدا، وتقترن كلية بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها و التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها الذات عن المركز، وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فعالية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه، بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه أو أدواته و لذلك يرتبط مفهوم "النسق" ارتباطا وثيقا في البنيوية بمفهوم الذات المنزاحة عن المركز.**

التاريخي من أجل إجلاء كامنها الأساس خلال المحور التزامني و تبيين قيمتها كونها داخلية في علاقات تثبت لها مجموعة صفات أو هوية تفقدها فور خروجها من نسقها الحاكم لتصبح حرة في دخول أي نسق آخر طالما امتلكت قدرة إقامة علاقات مرغوبة مع عناصره، فباللغة نعرف العالم و بها نبنيه و ما نعرفه نحدده باللغة و من ثم هي الأساس الفاعل المنتج للأفكار و المفاهيم و ناقلها كذلك:«فهي نظام من الرموز المختلفة التي تشير إلى أفكار مختلفة و هي مجموعة المصطلحات التي تتخذها هيئة المجتمع بأكمله لإتاحة الفرصة أمام الأفراد لممارسة ملكاتهم »[1].

1 - صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 1998، ص20.

المبحث الثاني : أصول ومبادئ البنيوية:

إن البنيوية تهتم بجميع نواحي المعرفة الإنسانية و معنى هذا أن المهمة الأساسية التي تقع على عاتق الباحث في العلوم الإنسانية هي التصدي لأكثر الظواهر البشرية تعقدا و تعسفا و اضطرابا من أجل محاولة الكشف عن نظام يكمن فيها وراء تلك الفوضى و الوصول إلى البنية التي تتحكم في صميم العلاقات الباطنية للأشياء فهي:«ليست علما و لا فنا معرفيا و إنما فرضية منهجية قصارى ما تصادر عليه أن هوية الظواهر تتحد بعلاقات المكونات و شبكة الروابط أكثر مما تتحد بماهيات الأشياء و لما كان النص مقصدا من مقاصد البنيوية و كانت البنيوية منبعا خصيبا للرؤى الموغلة في التجريد الشكلي إلى حد التوسل بأساليب المنطق الصوري أحيانا»[1] .

إن دراسة الظاهرة الإنسانية أو الأدبية تقوم على تحليلها إلى عناصرها المؤلفة منها دون النظر إلى أية عوامل خارجية،وهي في المقابل مثل الرياضيات تتعارض مع تجزئة الفصول غير المتجانسة محاولين إيجاد الوحدة بواسطة التشاكلات،فهي:« طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود ولأنها كذلك فهي تنوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقفه منه و بصرامتها (البنيوية) و إصدارها على الاكتناه المتعمق و الإدراك متعدد الأبعاد و الغوص في

1- عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، الدار العربية للكتاب ليبيا،ط1، 1998، ص6.

المكونات الفعلية للشيء و العلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات تغير الفكر المعاين للغة و المجتمع و الشعر و تحوله إلى فكر متسائل قلق، متوثب، مكتنه، متقص، فكر جدلي شمولي في رفاهة الفكر الخالق و على مستواه من اكتمال التصور و الإبداع»[1] فيتضح لنا الهدف الأمثل لها الذي يوحد مختلف فروع المعرفة في تحديد البنية باعتبارها سعيا وراء تحقيق معقولية كاملة عن طريق تكوين بناءات مكتفية بنفسها ، لا نحتاج من أجل بلوغها الى العناصر الخارجية حيث تعتبر نسقا من التحولات علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما و يزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به التحولات دون الخروج عن حدود ذلك النسق و قد حدد ***"بياجيه"*** العناصر التي تتكون منها : الكلية Totalité التحولات Transformation الضبط الذاتي Autorégulation . إن هذا التعريف يتضمن جملة من السمات

المميزة ، فخاصية الكلية أن لا تتألف البنية من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المتميزة للنسق و ليس المهم من النسق العنصر أو الكل بل العلاقات القائمة بين العناصر، بينما خاصية التحولات فإنها توضح القانون الداخلي للتغيرات داخل البنية التي لا يمكن أن تظل في حالة ثبات لأنها دائمة التحول ، أما خاصية التنظيم الذاتي فإنها تمكنها من تنظيم نفسها

1- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء و التجلي، دراسة بنيوية في الشعر، ص07.

بنفسها كي تحافظ على وحدتها و استمراريتها و ذلك بخضوعها لقوانين الكل. فهي إذن كيان متحكم يعتمد على نفسه و قوانينه الداخلية و علاقاته و يمكنه أن يستوعب غيره فالبنية:«هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما، والعناصر و العلاقات القائمة بينها ووضعها، والنظام الذي نتخذه... كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه و لا يمكن أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه»[1].

و على أية حال فلئن كانت البنية شمولية، متحولة، ذاتية الانضباط، تعتمد على السياق وعلى علاقتها الداخلية فإن البنيوية إدراك يرد التكثر في العالم إلى وحدة و التشتت إلى قواعد منظمة و التجزؤ إلى عناصر علائقية فهو إدراك ينطوي على نوع من الإستطيقا العقلانية التي ترى الجمال في النظام و العالم نفسه من وجهة النظر البنيوي مجموعة من الأنساق المشكلة للإنسان، أبنية مجاوزة للفرد لا تنطوي على مركزية الذات

الفاعلة، فمركز البنية هو تعامد علاقاتها الرأسية على الأفقية في غيبة من الفاعل و دون تدخل من الذات[1].

البنيوية تسعى إلى توحيد جميع العلوم في نظام واحد وأن تفسر علميا كل الظواهر الإنسانية . و من ثم فهي بحث شمولي استوعب و استقطب

1- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 121.

2- أنظر جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص215، ص216.

اهتمام المجالات المعرفية كافة، وهذا الفهم يؤدي الى أن تظل البنية قائمة حتى بعد إدخال تعديلات على بعض عناصرها و النظر إليها على أنها ذات قيم خلافية غير أن ثمة علاقة بينها، فيقوم المنهج البنيوي بتحديد الفارق بين المجموعات المنتظمة و معرفة العلاقات بينها ويكون تتابع منتظم لعدد من العمليات العقلية الدقيقة هدفها تكوين الشيء بطريقة تبرز قوانين قيامه بوظائفه . و هذه العملية تقوم على تفكيك الموضوع ثم إعادة تركيبه بعد تحليله و ينتج عن هذا النشاط قابلية الفهم، هذا الفهم الناتج عن صنع حقيقي

للعالم بعد تفكيكه و تركيبه، ويتم اقتطاع الأجزاء الدالة للشيء للكشف عن كيفية قيامها بوظائفها و مدى تأثيرها في الكل و بعدما تركب ثانية تتضح العلاقة بينها و بين الكل.

إن دراسة أي ظاهرة أو تحليلها من الوجهة البنيوية يعني أن يباشر الدارس أو المحلل وضعها بحيثياتها و تفاصيلها و عناصرها بشكل موضوعي من غير تدخل فكره أو عقيدته في هذا أو تدخل عوامل خارجية مثل حياة الكاتب أو التاريخ في بنيان النص فمثلت:«طريقة في التفكير تتعارض مع الفردية بل حتى مع الإنسانية لأنها تعطي للفعل الإنساني دورا أقل في تفسيراتها الثقافية لقد كتب كثير عن اختفاء الذات **Sujet** في ظل البنيوية، بمعنى أن البنيوية تطرقت في تحيزها ضد الجوهرية **Essentialisme** إلى حد إنكارها لوجود

الكائنات البشرية إنكارا تاما إلى حد رؤية الفرد باعتباره ليس أكثر من شكل غير مستقر، قابل للاستبدال ضمن نظام لا روح فيه»[1] .

إن المنهج البنيوي تولد نتيجة لمجموعة من التحولات و التغيرات التي تقع في الأنساق المعرفية و تكون نتاجا لسيرورة جدلية و حوارية مع المفاهيم السابقة المعرفية ، و استناده إلى منظومة فكرية و بعد فلسفي و علمي لأنها تؤمن بالظاهرة كبنية منعزلة عن أسبابها و عللها ، و عما يحيط بها و تسعى لتحليلها و تفكيكها إلى عناصر أولية و ذلك لفهمها و

إدراكها ، و لا يتطلب اللجوء إلى عنصر من العناصر الغريبة عنه . و لهذا كان الفرق واضحا بين المنهج البنيوي و المنهج الشكلي ، و يؤكد ***ستراوس*** أن الفرق بين الشكلية و البنيوية هو أن الأولى تفصل تماما بين جانبي الشكل و المضمون لأن الشكل هو القابل للفهم أما المضمون لا يتعدى أن يكون بقايا خالية من القيمة الدالة ، أما البنيوية فهي ترفض هذه الثنائية ، فليس ثمة جانب تجريدي واحد محدد واقعي ، حيث الشكل و المضمون لهما نفس الطبيعة و يستحقان نفس العناية في التحليل ، فالمضمون يكتسب واقعه من البنية و ما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية من أبنية موضوعية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها ،

ونتيجة لهذا التصور فإن البنية لا تبتر الواقع و إنما هي على العكس من ذلك تتيح الفرصة لإدراكه بجميع ظواهره[1] فهي قد جعلت لنفسها قوانين من خلال تركيزها على الأنساق الداخلية للنص الأدبي وبه تنفي الذات و كل القدرات الاجتماعية و غيرها و التأكيد على اللغة التي تحكم حركتها داخل النص الأدبي و الذي تنظر إليه البنيوية:«كعالم ذري مغلق على

1- جون ستروك، البنيوية و ما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و للآداب، الكويت، عدد206، 1996، ص22، ص23.

نفسه، وموجود بذاته فتدخل تبعا لهذا المفهوم في مغامرة للكشف عن لعبة الدلالات»[2].

1- صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي، ص133، 139 .

2- عبد العزيز حمودة،المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص160 .

المبحث الثالث : البنيوية والعلوم الإنسانية:

لقد أرست البنيوية قواعدها في علم اللغة و النقد الأدبي و دعمتها كحركة فكرية تعتبر أشكال الحياة الاجتماعية خاضعة لمنظومات من العلاقات اللغوية أو المنظومات الموازية للغة.

وقد حاولت البنيوية في مجال الأدب تحديد مبادئ تشكيل البنية التي تعمل لا في الأعمال المفردة وحدها، بل من خلال العلاقات بين الأعمال داخل المجال الأدبي كله . فهي لا تقف عند الأعمال بوصفها ذرات مستقلة بل تحلل مجمل الظواهر الأدبية لتأسيس نموذج لمنظومة الأدب و الوصول إلى المواضعات التي تجعل الأدب ممكنا و لصياغة القواعد العامة التي تميز الخطاب الأدبي عما عداه و المبنية على عمليات التكرار و التوازي و التكافؤ، فمثلا في السرد القصصي، نجد أن القاص لا يعبر عن معنى يقصده هو ولا يعكس واقعا، بل هو بنية موضوعية تقوم بتفعيل الشفرات و مواضعات مستقلة عن المؤلف و المتلقي و كل ما هو خارج الأدب لأن الأدب عندهم: «كيان لغوي مستقل، أو نظام من الرموز و الدلالات التي تولد في النص و تعيش فيه ولا صلة لها بخارج النص و *رولان بارت* يعرف القصة بأنها مجموعة من الجمل بل إن الكلام الأدبي ككل واقع ألسني أي مجموعة من الجمل لها

وحدتها المميزة و قواعدها و نحوها و دلالاتها»[1] . فحاولوا ربط الأدب باللغة و النظر إلى أبنيته الأساسية حيث أن فكرة الكلية أو المجموع المنتظم هي أساسه و المرد الذي يؤول إليه . و هذا المسار حقق في البنيوية اتجاها خاصا في دراسة الأثر الأدبي باعتبار أن الانفعال و الأحكام الوجدانية عاجزة عن تحقيق ما تنجزه دراسة العناصر الأساسية المكونة لهذا الأثر، لذا

يجب أن تفحصه في ذاته من أجل مضمونه و سياقه و ترابطه العضوي، فهذا أمر ضروري لا بد منه لاكتشاف ما فيه من ملامح فنية مستقلة في وجودها عن كل ما يحيط بها من عوامل خارجية فبين ***لوسيان غولدمان*** أن: «وحدة الأجزاء ضمن كلية و العلاقات الداخلية بين العناصر بل يفترض في نفس الوقت من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية أي وحدة النشأة مع الوظيفة بحيث نكون أمام عملية تشكل للبنيات متكاملة مع كلية تفككها»[2] . فآنست في نفسها القدرة على تحليل كل الظواهر حسب منهجها ، و فتحت للناقد كل أبنية معانيه المبهمة أو المتوارية خلف حجاب، تعتمد على عمليتي التفكيك و البناء و لا تهتم بالمضمون المباشر بل تركز على شكل المضمون و عناصره و بناه التي تشكل نسقية النص في اختلافاته و تآلفاته.

1- شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص.178

2- لوسيان غولدمان، البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، تر، محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، ص46.

و انطلقت البنيوية من خلال الحديث عن النص و الكاتب ، خاصة الاهتمام بالنص الذي درس بمناهج متعددة كالمنهج الموضوعي و الأسلوبي و الألسني فعدت هي الأخرى:«منهج بحث، طريقة معينة يتناول بها الباحث المعطيات التي تنتمي إلى حقل معين من حقول المعرفة بحيث تخضع هذه المعطيات للمعايير الوظيفية» [1] فكانت معطياتها طرائق يهتدي بها في السلوك التحليلي الفلسفي و النقدي و اللغوي الحديث ، و كان لها إسهام

في الحركة النقدية المعرفية الأوروبية و خاصة في الستينات و في العالم كله ، و كأنها المنهج الذي يحقق العلمية و الموضوعية في جميع حقول المعارف الإنسانية و لا سيما في النقد و الدرس الأدبي ، فخلصت النقد من الخيالات الوجدانية و الذاتية و التقييمات المعيارية و رفض أصحابها المناهج النقدية المستهلكة التاريخية و الاجتماعية و الفنية . بوصفها مناهج وقعت في شرك التعليل الأحادي ، فهي تفسر النصوص الأدبية من وجهة نظر محددة و واحدة خارجة عن الأدب ، و تركز على وصف العوامل الخارجية في التأثير على الأدب دون أن تهتم ببنيات النص الأدبية و علاقاته التداخلية أو القوانين الأدبية . فرفضت التاريخ و فكرة المؤلف و المناداة بموته و رفض الاجتماعية للإبداع ثم رفض معنوية الألفاظ و عدت اللغة مستقلة بنفسها : « رفضت مضمون اللغة

1- جون ستروك، البنيوية و ما بعدها، من ليفي ستراوس إلى دريدا، تر، جابر عصفور، ص9 .

ومن ثم مضمون الكتابة و عدُّتها مجرد شكل... و إن البنيوية على ثوريتها وتمردها على كثير من القيام المثلى و منها التاريخ ليس اعترافا حقيقيا بشرعية التاريخ و لكنه مجرد توكيد على رفض هذه الشرعية الزمنية و اعتبارها مجرد زمنية أدبية و يعلنون

في أكثر من موقف أنهم لا يؤمنون بمرجعية الكتابة و ترفض معنوية اللغة بل ترى كما يذهب إلى ذلك بارت أنه من العسير التسليم بأن نظام الصور و الأشياء التي المدلولات فيها تستطيع أن توجد خارج اللغة و أنة عالم المدلولات ليس شيئا غير عالم اللغة»[1] .

إن هذه الرؤية لهذه المناهج ذات نظرة تقليدية لمسيرة العمل النقدي و التي تعمد إلى تضبيع هوية النتاج، لأن المنهج النقدي هو عبارة عن آليات ووسائل مشخصة و محددة لكشف الأسباب المعرفية التي أسهمت في بناء النص و ليس البحث عن الدلالة فقط، وتتحد هذه الأسباب المعرفية بمجموعة التوجهات الفلسفية و الثقافية و السياسية و بما أنها متغيرة بتغير الزمان و المكان و الشخوص فإن عملية النقد غير نهائية.

و إذا عدنا إلى هذه المناهج التي تتوجه بشكل خاص نحو توظيف الدلالة الفكرية و العقائدية و العقلية و الثقافية لخارجيات النص من كاتب و ظروف سياسية و أجواء نفسية و إسقاطات واقعية و نظريات اجتماعية و أحداث تاريخية ، تظهر كأنها تحدد هوية النص و انتمائه و ليس الاعتناء

1- عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص210، 214، 219،216

بدراسة الجماليات الفنية له . فتتبين لنا البنيوية كمنهجية بتعبير الناقد ***جميل الحمداوي*** في مقال له بعنوان "ما البنيوية؟ لعبة اختلافات و أنساق... وإقصاء" فهي نشاط و قراءة و تصور فلسفي يقصي الخارج و التاريخ و الإنسان و كل ما هو مرجعي و واقعي و يركز فقط على ما هو لغوي و يستقرأ الدوال الداخلية للنص دون الانفتاح على الظروف السياقية الخارجية التي تكون قد أقررت هذا النص من قريب أو بعيد. ويعني هذا أن المنهجية البنيوية تتعارض مع المناهج السياقية كالمنهج النفسي و المنهج الاجتماعي و المنهج التاريخي ، التي جعلت من المعطى النقدي بدائل آنية مؤقتة تتعامل مع الدلالة المحيطة بالنص و ليس مع النص نفسه و تستجيب بشكل مباشر لا يعرف التريث للاستجابات الفردية بعيدا عن فرص اقتناص الدلالة و فحص المعنى.

إن التوجهات السابقة ألفت بظلالها على هذه المناهج المعرفية التي تنتمي للذات و تقف أمام كل التوجهات العقلية المفسرة لتوجهات النص حيث حملت معها جاهزيات الخارج النصي لإضاءة الداخل الدلالي سواء انتمت إلى مشروع الفن للحياة و للمجتمع أو الفن للفن.

وهذه الإشارة إلى دراسة النص وفق المناهج المختلفة التي مر بها من خلال ارتباط الحدث النصي بالزمن التطوري و بواسطة سلسلة

نسقية معرفية هو توضيح بأن البنيوية لم تنشأ من فراغ و لم تكن تمردا على القديم دون تمييز . إنما جاءت امتدادا للمناهج التي رفضتها و تطويرا لأفكارها التي تمردت عليها ، حيث تعد أقرب المناهج إلى النص الأدبي لأن اللغة كما ذكرنا سابقا هي التي تشكل النص ، تحدد كينونته فجوهر الأدب حسب رأي ***"رولان بارت"*** يتلخص في : «الأدبية في الأدب ليست سوى نسق إشاري ثانوي ينمو على قاعدة اللغة الطبيعية و يخضع لإمرتها»[1] . فأدبية الأدب لا تعتمد على وظيفة الأدب أو معنى النص و إنما البحث عن الخصائص التي تجعل الأدب أدبا: « و لكي يحقق ذلك عليه أن يدرس علاقات الوحدات و البنى الصغرى بعضها ببعض داخل النص في محاولة للوصول إلى تحديد للنظام أو البناء الكلي الذي يجعل النص موضوع الدراسة أدبا »[2] . فقد مضى النقد البنيوي إلى تحليل النصوص الأدبية ليكتشف بنيتها الرئيسية و الثانوية ، و نظامها دون أن يفسر علاقاتها بالكاتب أو بالمحيط الاجتماعي ، ذلك لأن الأدب عندهم لا يقول شيئا عن مبدعه أو عن مجتمعه ، و إنما يقول عن

1- خريستوتودوروف، نقد مفهوم (علم الأدب)عند رولان بارت، تر، حسين جمعة، نوافذ، عدد12، المملكة السعودية، ماي 2000، ص93.

2 - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص181، 182.

نفسه فحسب . و هكذا أهدر البنيويون البعدين الذاتي و الاجتماعي للأدب و اعتبروا الأدب كيانا لغويا مستقلا و نظاما من الرموز و الدلالات التي لا صلة لها بخارج النص، وأزاحت سلطة الكاتب و أقامت على أنقاضها سلطة النص . بحثت عن بنيته الشاملة و في بنياته الفرعية التي تتآلف لتجسم تناسقه ، وجعلت هدف النقد تحليل مادة الأدب تحليلا عقلانيا يحرص على الاحتكام إلى معايير موضوعية تمثل قوانين الألسنية ، أما وظيفة الناقد هي الكشف عن نظام النص و قوانينه الداخلية التي تحكم نسيجه الواصل بين وحداته باعتباره نظاما من العلاقات و العلامات و رسالته لا تكمن في معناه و إنما في انتظامه.

إذا كانت البنيوية قد تعاملت مع النص الأدبي من الداخل و تجاوزت المرجعية باعتباره نسقا لغويا داخليا في سكونه و ثباته ، و درسته من خلال مستويات عدة كالمستوى الصرفي و المستوى الدلالي و المستوى التركيبي و حاولت مقاربته مقاربة موضوعية اعتمادا على اللغة و مفاهيمها المجردة من كل ذاتية ، إلا أن إقصاءها للتاريخ و ذاتية المبدع و المرجع الخارجي و تهميشها لدور الذوق هو إقصاء لأساسيات تقويم النص و تذوق جماله و استكناه متعته الحقيقية ، وأن النص عندها يكشف عن بنية محددة وعن نسق أو مجموعة أنساق وأنظمة و عن طريق القراءة البنيوية يكون التوصل إلى أسرار النص الداخلية في بنياته و علاقات أنظمته و أنساقه .

لقد استغلت البنيوية في ميادين شتى: الرياضيات,اللسانيات الأنثروبولوجيا، علم الاجتماع، الفلسفة، الأدب وكان توجهها شموليا

إدماجيا يعالج العالم بأكمله بما فيه الإنسان، ولعل حقل الأدب كان أكثر الحقول إخصابا و تطبيقا لتوجه المنهج البنيوي، فبعد كتاب ***فردينان دوسوسير"****محاضرات في اللسانيات العامة*" حدد للمنهجية البنيوية مرتكزات أساسية، وطبقه غير واحد من نقاد الأدب و المشتغلين به فنجد:***«رومان جاكبسون، رولان بارت، تزفيتان تودوردف، غريماس، جوناثان كللر، بنفيست ليتش، هلمسليف... الخ»*** و نجد أسماء تلمع في أوروبا و أمريكا و تؤجج نار التعامل البنيوي مع الأدب فيما بين أوائل الستينات و أوائل الثمانينات لدرجة يصعب لملمة أطراف الإسهامات المتميزة التي أظهرها كل واحد ممن اعتنقوا البنيوية، وأول من طبق البنيوية اللسانية على النص الأدبي في الثقافة الغربية نذكر كلا من ***رومان جاكبسون*** و***ليفي ستراوس*** على قصيدة "القطط" للشاعر الفرنسي"***بود لير***" في منتصف الخمسينات و طبقت في السرد مع ***رولان بارت*** *و* ***تودورف*** *و* ***جيرا جنيت*** *و* ***غريماس****...الخ.*

لقد كانت الحركة البنيوية الأدبية في مجملها مراوحة بين بناء المداخل الممكنة في اعتمادها الأساس على تعاليم البنيوية و تفنيد تلك التعاملات لتعديلها أو بناء شيء عليها أو حتى هدمها للتحول لوجهة أخرى ، فحاول البنيويون ربط الأدب باللغة تارة و بالعالم تارة أخرى و بالنظر إلى أبنيته الأساسية التي يقوم عليها زخمه العظيم .

أما في الساحة العربية فقد ظهرت في أواخر الستينات و بداية السبعينات عبر الترجمة و التبادل الثقافي و التعلم في الجامعات الأوروبية

في شكل كتب مترجمة و مؤلفات تعريفية للبنيوية (***صلاح فضل، فؤاد زكريا، عبد السلام المسدي، حسين الواد، كمال أبو ديب..)***لتصبح بذلك منهجية تطبق في الدراسات النقدية. فقد جاءت أهمية دراسات (**بروب عن الحكاية**) و(**ستراوس عن الأسطورة**) و ما يدخل في إطارهما من تحولات و علاقات و أنظمة تعيد بناء نفسها في كونها قدمت لناقدنا**"**كمال أبو ديب**"** بعض المفاهيم و وطرائق التحليل التي استخدمها في دراسة القصائد الجاهلية و البحث عن مكوناتها والعلاقات التي تتنامى بينها للكشف عن بنيتها وآلية تشكلها.

إن البنيوية في الثقافة العربية قد جعلت النقاد يتعاملون مع النص على أنه تركيب لغوي ليس غير و هذا من خلال استفادتهم بالمنهج البنيوي الذي يقطع الصلة بين النص و ظروفه الاجتماعية الموضوعية و الفنية وحتى التاريخية و المؤلف ، فأثبتت أن الجهد قد ركز على البنية أو الوحدة اللغوية الصغرى التي لا يمكن أن تظهر خصوصية النظم الذي تأسس عليه منطق الحكم النقدي.

وعلى كل الأحوال فقد استطاعت البنيوية بنزعتها الكلية أن تبرز حقولا معرفية في هيئات جديدة و كان أعظم إنتاج لها في مجال الأدب لصلته المتينة بعلوم اللغة. وسعت إلى متابعة الآثار الجمالية للنص المكنونة فيه و إظهارها من خلال البنية و فكرة تمركزها حول المركز بما يضفي استقرارا وتماسكا لعناصر النسق . و تعاملت مع الظواهر الأدبية و النصية و اللغوية فجمعت بين الإبداع و اللغة في بوتقة ثقافية واحدة من

أجل معرفة آليات النص ، و مولداته البنيوية العميقة قصد فهم طريقة بنائية و اعتمادها على مصطلحات و مفاهيم في عملية الوصف و التحليل ، وهي أساسيات في تفكيك النص و تركيبه كالنسق و النظام و البنية و شبكة العلاقات و الثنائيات...الخ التي أخذتها مناهج ما بعد البنيوية و اشتغلت عليها واستعملتها في دراساتها المختلفة.

وفي ضوء هذه الرؤية، فإن المنهج البنيوي أراد معالجة النصوص و السعي بصورة أو بأخرى إلى تقنين الإبداع فكان جهد الناقد البنيوي يتركز حول إعادة ترتيب الوحدات النصية للوصول إلى نظام عام يحكمها.

المبحث الرابع : الخطاب الروائي

ليس من السهل التعريف بالخطاب أو البحث عن مفهوم جامع و مانع له، فتحديده يبقى مسألة نسبية ، هذا ما يجعل كل باحث أو مفكر يعرفه من وجهة نظره الخاصة التي ترتبط بالخوصصة المعرفية ، و تؤكد الدراسات على أن مفهومه غير متفق عليه لتعدد الموضوعات التي يطرحها، و ما مسعانا إلا محاولة البحث عن جذور هذا المصطلح سواء في المعاجم العربية أم عن معناه عند الدارسين الغرب و العرب للوصول إلى الخطاب الأدبي.

1 ـ المفهوم اللغوي للخطاب:

إن الخطاب لغة من: خطب فلان إلى فلان، فخَطَبَهُ أو أخطبه أي أحابه، و الخطابُ و المخاطبةُ، : مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة، وخطابا، وهما يتخاطبان، و الخطبُ: سبب الأمر ، الليث و الخطبة مصدر الخطيب، و خطب الخاطبُ على المنبر و اختطب، يَخْطُبُ،خطابة، و اسم الكلام: الخطبةُ.

قال أبو منصور؛ و الذي قال الليث: إن الخطبة مصدر الخطيب و لا يجوز إلا على وجه واحد.

قال الأزهري: نقول هذا خطبٌ جليل و خطْب يسير و جمعه: خطوب[1]

فالخطاب هو مراجعة الكلام، و هو الكلام والرسالة، وهو المواجهة بالكلام أو ما يخاطب به الرجل صاحبه و نقيضه الجواب وهو مقطع كلامي يحمل معلومات يريد المرسل(المتكلم أو الكاتب) أن ينقلها إلى المرسل إليه(السامع أو القارئ و يكتب الأول رسالة و يفهمها و الآخر بناء على نظام لغوي مشترك بينها)[2]

إن هذه المفاهيم اللغوية تتدخل في بنائها عناصر متعددة كالمرسل و المتلقي، و الرسالة التي تحيلنا إلى الحوارية و التي تجمع بينهما، ويقابل مصطلح الخطاب مصطلحي Discourse باللغة الانجليزية وDiscours باللغة الفرنسية . فنجد المعاجم الغربية المتخصصة تقدم مجموعة من المقابلات و التحديدات المتنوعة منها كلام ، أو محاضرة تلقى على مستمعين، كما تزاوج بين النص و الكلام من جهة و الخطاب و اللغة من

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، الجزء الأول، مادة خطب، دار صادر بيروت، ط1، 1955، ص361.
- انظر/إبراهيم مصطفى المعجم الوسيط، المكتبة العلمية طهران، ج1، مادة خطب
- محمد العدناني، الأخطاء الشائعة، مكتبة لبنان،بيروت، ط2، 1980، مادة خطبَ.

2- إميل يعقوب، المصطلحات اللغوية و الأدبية، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987، مادة خطب.

جهة أخرى ، كما تقابل بينهما أحيانا»[1] . و هكذا تتقارب الدلالات لمصطلح الخطاب في المعاجم الغربية و العربية على أنها القول أو الكلام.

2 - المفهوم الاصطلاحي للخطاب:

لقد استقطب مصطلح الخطاب اهتمام الدارسين الغرب و خاصة من خلال الأبحاث و الدراسات التي اهتمت بالموضوعات اللسانية نظرا لتعدد مدارس و اتجاهات الدراسات اللسانية الحديثة، تعددت مفاهيم مصطلح الخطاب[2]

و الخطاب حسب ***إميل بنفست*** ***Emile Benveste***(1902-1976) هو:«الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات و عمليات اشتغاله في التواصل و بمعنى آخر هو كل تلفظ يفرض متكلما و مستمعا و عند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما» **3** أما ***هاريس***، فقد سعى إلى تحليل الخطاب بنفس التصورات و الأدوات التي تحلل بها الجملة، فعرف الخطاب بأنه : « ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل متعلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من

1- محمد مفتاح، بعض خصائص الخطاب، علامات في النقد، المجلد9، الجزء35، مارس2000، ص9

2- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، ،دار الآفاق، الجزائر،ط1، 1999، ص9.

3-ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص10

العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية و بشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض»[1]

و انطلاقا من هنا فإن التعامل مع الخطاب(Discours) على أنه فعل النطق أو فعالية تقول و تصوغ في نظام ما يريد المتحدث قوله من حيث هو كتلة نطقية، إنه الخطاب الذي يمارسه المخاطب، فحدده ***موشلر*** على أنه الحوار ثم قام بإجراء تحليلاته للخطاب(الحوار). وكانت توحي بتأثره بآراء مدرسة ***بيرفكام*** التي حصرت الخطاب في الحوار و التي أثرت في تعريفات العديد من اللسانيين الذين يكتبون بالانجليزية مثال ***مايكل*** هو في كتابه(حول ظاهرة الخطاب) الذي أكد بأنه يتعامل مع الخطاب باعتباره المونولوج شفويا أم كتابيا»[2] .

و لهذا فالخطاب يفترض وجود فاعل منتج و علاقة حوارية مع المخاطب المنجز من خلال نظام التواصل القائم على المخاطب المنجز للكلام و المخاطَب متقبل الرسالة، والرسالة ذاتها تحتاج إلى سياق وصلة وسنن لأن:«اللغة يجب أن تدرس في كل تنوع وظائفها،و قبل التطرق إلى الوظيفة الشعرية ينبغي علينا أن نحدد موقعها ضمن الوظائف الأخرى للغة، و لكي نقدم فكرة عن هذه الوظائف من الضروري تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية، و لكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي سياقا تحيل عليه، وبعد ذلك سننا مشتركا

1- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص17 .

2 - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص24، 25.

كليا و جزئيا بين المرسل إليه يسمح بإقامة التواصل و الحفاظ عليه»[3]. فهذا النموذج التواصلي عند ***رومان جاكبسون*** ***Romand Jakobson*** ***(1896-1983)*** يقوم على طرفين:

الرسالة

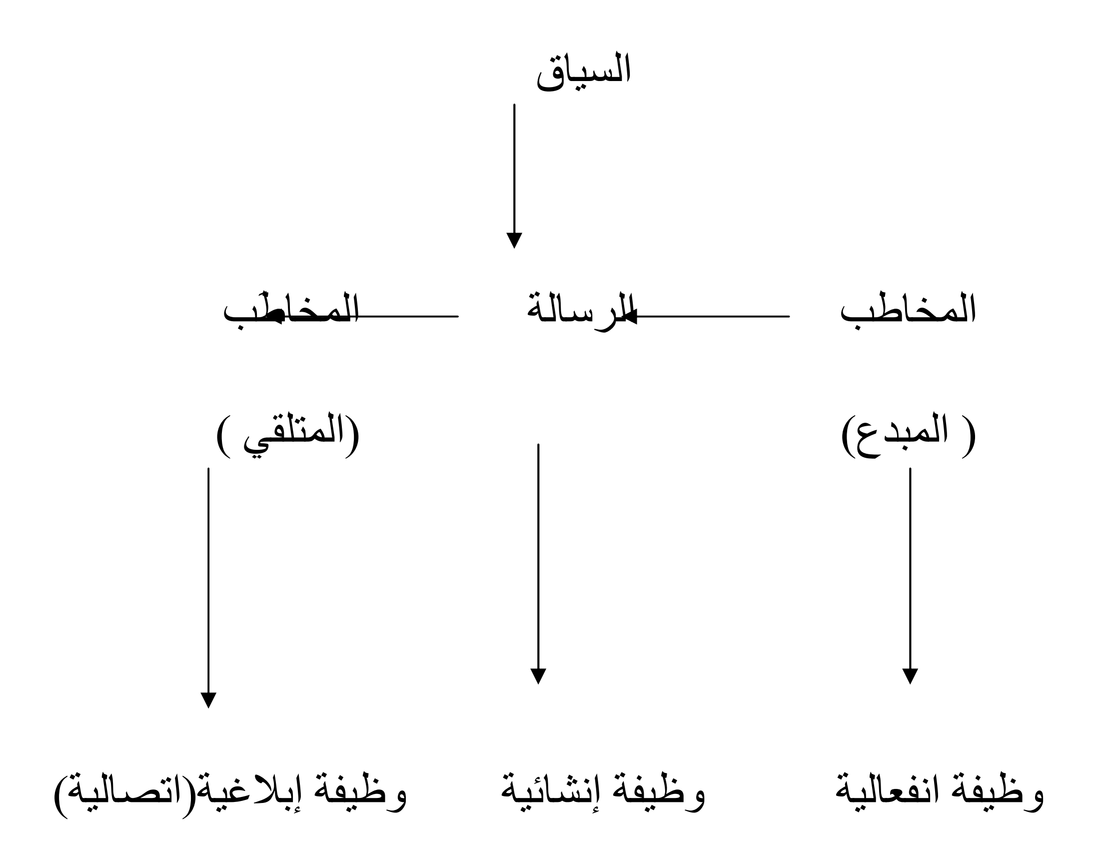
المخاطِب ⟵ المخاطَب

الخطاب

فالخطاب من خلال هذا المخطط هو رسالة يبثها المبدع، أو المخاطب المتلقي و نجد أول من وضع مخططا لعملية التواصل Communication ***رومان جاكبسون،*** حيث يرى أن: «كل رسالة لغوية لا تتحقق إلا من خلال تحليل الوظائف الست التي تتحكم في عملية التخاطب»[4] **:**

1- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، الدار البيضاء،1988، ص24

2- عبد الرزاق الورتاني، مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون، مجلة القلم، العدد10، تونس1977، ص11،ص12.



فالخطاب حسبه عبارة عن رسالة message يبثها المبدع (المخاطب) إلى المتلقي (المخاطب) عن طريق قناة الاتصال contacte و تخضع هذه الرسالة إلى شيفرة code مشتركة بين المبدع و المتلقي لأن المبدع هو الذي يركب الرسالة و المتلقي هو الذي يفككها أي يمارس عليها القراءة.

لقد تعددت المفاهيم الخاصة بالخطاب عند النقاد الغربيين باختلاف تخصصاتهم و تعدد مجالاتهم ، أما في ساحتنا العربية النقدية و نتيجة لمسايرة الثورة المعرفية ، وفد كثير من المصطلحات الغربية التي كانت دخيلة على

معطيات التراث العربي و التي تساهم إلى حد كبير في ربط الحضارات مع بعضها البعض، ومنه الرقي بالعقل العربي واتساع دائرته الثقافية ، لأن إشكالية نقل المفاهيم إلى الثقافة العربية المعاصرة وما ارتبط به في حالات كثيرة من سوء فهم و انحسار بلغ حد الاختناق الدلالي شغلت حيزا بارزا في القضايا الفكرية وما يحدث لكثير من المصطلحات من اضطراب و غموض عندما يتبناها الفكر العربي المعاصر تبنيا سطحيا يبلغ حد الترجمة الركيكة ولا يغوص على فهم بيئتها الحضارية ، ومتى عدنا إلى قضية نقلة المصطلح نجد المسألة أشد عسرا ذلك أن المفهوم و المصطلح يولد عادة في ظروف تاريخية و فكرية معينة عرفتها بيئة حضارية في زمان محدد، ولهذا فصياغة أي مفهوم يخضع لثوابت محددة: «فأما الثوابت المعرفية فتتصل بطبيعة العلاقة المعقودة بين كل علم من العلوم و منظومته الاصطلاحية وأما النواميس اللغوية فتقتضي تحديد نوعية اللغة التي تتحدث عن قضية المصطلح ضمن دائرتها وما تختص به من فرق تنعكس على آليات الألفاظ ضمنها»[1]

و مصطلح الخطاب تداولته أقلام الباحثين التي أدت إلى وجود مفارقات واضحة في الفهم و التعريف من دارس إلى آخر أثناء عملية انتقاله .

1 -عبدالسلام المسدي ، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع،تونس، 1994 ، ص10.

فقد ورد الخطاب في القرآن الكريم في ثلاث آيات بمعان مختلفة [1] ومنها قوله تعالى في سورة ص، «**وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وآتيناه الحِكْمَةَ و فصل الخطاب**» [2] و قوله أيضا«**إن هذا أخي له تسْعٌ و تسعونَ نعجة و ليَ نعجة واحدة فقال أكفلنيها و عزّني في الخطاب**» [3] وفي سورة النبأ يقول تعالى:«**رب السماوات و الأرض و ما بينهما الرحمن لا يملكون منه خطابا**» [4]

تنطلق هذه الآيات في أساسها من المفهوم السابق المطروح لمصطلح الخطاب و الذي يتفق معه في الممارسة اللغوية على أنها القول أو الكلام لأن الكلام : «يعني الخطاب وهو ما تركب من مجموعة متناسقة من المفردات لها معنى مفيد ، والجملة هي الصورة اللفظية الصغرى أو الوحدة الكتابية الدنيا للقول أو للكلام الموضوع للفهم و الإفهام ، وهي تبين صورة ذهنية كانت قد تألفت أجزاؤها في ذهن المتكلم الذي سعى في نقلها حسب قواعد معينة ، و أساليب شائعة إلى الذهن السامع و لا يكون الكلام تاما (...)

1-عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة رواية زقاق المدق ، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، ص261.

2 - سورة ص، الآية20،

3- سورة ص ، الآية 23.

4- سورة النبأ، الآية 37.

و الجملة مفيدة إلا إذا روعيت فيها شروط خاصة منها ما تعود إلى المنطق و منها ما تعود إلى اللغة و قيودها» 1

إن دراسة هذا المصطلح سبر لأغواره و الكشف عن أسراره بالعودة إلى أصوله الضاربة في القدم من خلال ما حدده الزمخشري و الزركشي في أن الخطاب هو اللغة الفنية، لغة التعبير الأدبي و المواجهة بالكلام فكان مفهومه:«على أنه الكلام أو المقال و عده كيانا أفرزته علاقات معينة بموجبها التأمت أجزاؤه و قد تولد عن ذلك تيار يعرف الملفوظ الأدبي بكونه جهازا خاصا من القيم طالما أنه محيط ألسني مستقل بذاته و هو ما أفضى إلى القول بأن الأثر الأدبي بنية ألسنية تتجاوز مع السياق المضموني تجاوزا خاصا» 2 . فالخطاب إذن يستمد وجوده من نظامه الداخلي الممثل في اللغة فرآه جابر عصفور على أنه:«الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاما متتابعا تسهم به في نسق كلي متغير و متحد الخواص أو على نحو يمكن معه أن تتآلف الجمل في خطاب بعينه لتشكل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد و قد يوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلاقات أو يوصف بأنه مساق العلاقات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض معينة»[3]

1- ريمون الطحان، الألسنية العربية ، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1981، ص.44

2- عبد السلام المسدي ، الأسلوب و الأسلوبية، ص110.

3- جابر عصفور، عصر البنيوية من ليفي ستراوس الى فوكو، دار الآفاق العربية بغداد،1985، ص269

من خلال هذا التقديم الاصطلاحي للخطاب فإن هذه الآراء تجتمع في أن الخطاب كل مجموع له معنى لغوي أو خلافه أي يتشكل من وسائل الاتصال بهدف تبليغ رسالة و الذي يفترض وجود طرفين تجري بينهما العملية الإبلاغية هما المخاطِب (المبدع) و المخاطَب(المتلقي)، ومن هذا التصور لبنية الخطاب جاءت أفكار نقدية تنادي بضرورة البحث عن مفهوم واضح للخطاب الأدبي و التنقيب عن أسراره و تمييزه عن الخطاب العادي.

ج- مفهوم الخطاب الأدبي:

إن الخطاب الأدبي تسمية للتمييز بين الخطابات، لأن وجود خطاب أدبي يفترض وجود خطابا غير أدبي، ولكل من الخطابين خصائص تميزه، و التعرف على جملة الشروط و المقاييس التي تجعل من خطاب معين خطابا أدبيا, فالخطاب الأدبي:«صياغة مقصورة لذاتها، وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب العادي بمعطى جوهري، فبينما ينشأ الكلام العادي عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران و الملكة نرى الخطاب الأدبي صوغ للغة عن وعي و إدراك، إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالات، إنما هي غاية تستوقفنا لذاتها، و بينما يكون الخطاب العادي شفافا نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه في ذاته، نجد الخطاب الأدبي على عكسه ثخنا غير شفاف يستوقفنا هو

نفسه قبل أن يمكننا اختراقه، فالخطاب العادي منفذ بلوري لا يقوم حاجزا أشعة البصر، بينما الخطاب الأدبي حاجز بلوري طلي صورا و نقوشا وألوانا تصد أشعة البصر عن اختراقاته»[1] فيبدو الخطاب نسيجا كلاميا و حواريا و اللغة هي الأداة و الجوهر لتبليغ رسالته ، وهذه المقارنة الواضحة بين الخطاب العادي و الخطاب الأدبي هي معرفة لتلك الأساسيات التي تساهم في بناء الخطاب الأدبي بطرق أكثر تقنية و حداثية مما يسهم في الإمساك بتلك الإشعاعات المضيئة له و تحقق ما يسمى بالأدبية والتي تعني:«خصوصية الخطاب الأدبي، والتي يمكن أن تعبر إما كهدف يسعى إلى تحقيقه البحث من خلال الخطاب الواصف، و إما كمسلمة تعين على تحديد الموضوع المعرفي سلفا»[2] .

فللخطاب معايير أسسته و ساهمت في بنائه من خلال قيم ووسائل فنية يدركها الكاتب و المتلقي في الوقت نفسه مع التغيير الزماني و المكاني و مستويات التلقي باختلاف العوامل الخارجية و الداخلية، فيكون الخطاب باعتبار مقروء القارئ:«ذلك البناء نفسه و قد أصبح موضوعا لعملية إعادة البناء.أي نصا للقراءة و كيفما كانت درجة وعي القارئ بما يفعل فإنه ولا بد أن يمارس في ذلك النص ما يمارسه صاحب الخطاب عند بناء خطابه إبراز أشياء والسكوت عن أشياء، تقديم أشياء و تأخير أشياء فيسهم القارئ هكذا في إنتاج وجهة النظر بل إحدى وجهات النظر التي يحملها الخطاب صراحة أو ضمنا، و

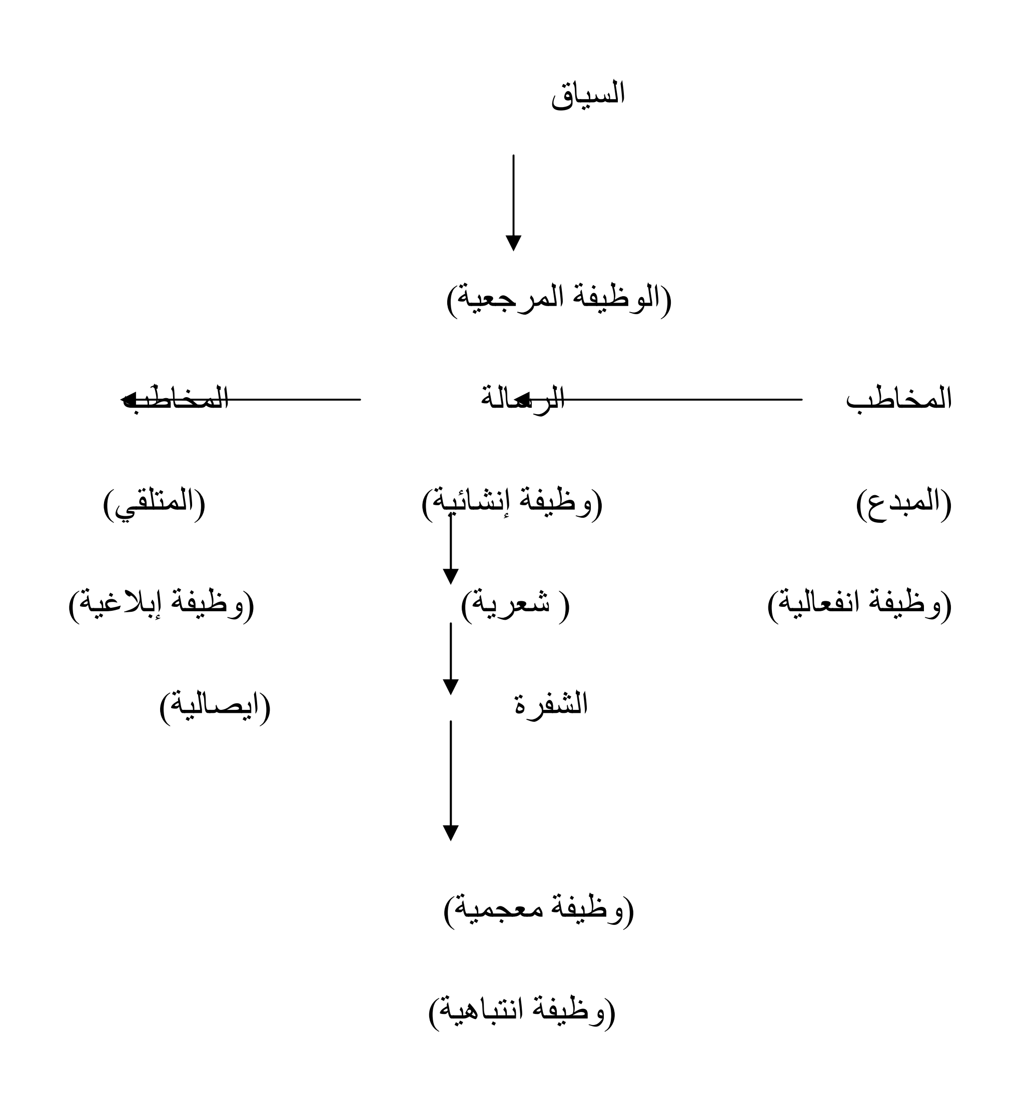
1- عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص 112

2- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، فيفري2000، ص97،98

القارئ عندما يسهم في إنتاج وجهة نظر معينة من الخطاب، يستعمل هو الآخر أدوات من عنده هي في جملتها وجهة نظر أو جزء منها عناصر صالحة لتكوينها ومن هنا يأتي اختلاف القراءات وتعدد مستوياتها »[1] . و الخطاب من هذه الزاوية يعبر عن فكرة ما باحترام تلك القواعد من أجل الوصول إلى الإخبار و الإقناع ومن ثم الاعتماد على الوظيفة التأثيرية و الجمالية انطلاقا من الخصائص اللغوية المشكلة للخطاب و الدلالات المتشابكة و المستويات المتعددة المكونة له. و لهذا تحددت وظائف أخرى للخطاب الأدبي حسب تحديد جاكبسون ، كالوظيفة الانفعالية أو التعبيرية و التي تكشف عن خبايا نفس المبدع و التعبير عن عواطفه و خلجات نفسه و رغبته في التأثير في المتلقي ، أما الوظيفة الإبلاغية أو الايصالية فتهدف إلى إفهام المتلقي مضمون الرسالة التي بثها المبدع وذلك عن طريق مضمون الرسالة كيف يتأثر بها، أما الوظيفة الإنشائية (الشعرية) فتمثل جوهر الرسالة التي يحملها الخطاب الأدبي لأنه الهدف المتوخى ، أما الوظيفة المرجعية فتحيل الرسالة إلى شخص لتفكيك عناصرها و توضح الوظيفة المعجمية الشفرة المشتركة بين المبدع و المتلقي و تسعى لضمان وجودها بحيث

1- محمد عبد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1982، ص17.

يبقى مفهومه بين طرفي الخطاب. أما الوظيفة الانتباهية فتحافظ على الصلة كما تظل قائمة بين طرفي الخطاب أثناء عملية التخاطب[1]



1- عبد الرزاق الورتاني، مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون، ص13،14 .

إن الخطاب الأدبي هو الممارسة الأدبية شفوية أو كتابية للغة ممارسة تتقيد بقواعد و شروط فنية مختلفة باختلاف الأنواع و الفنون الأدبية ، و تتقيد أيضا بقيم جمالية يتعارض عليها كل أمة تبعا لحضارتها و ثقافتها ويكون تحليل الخطاب تبعا لذلك: هو استخلاص هذه الشروط الفنية أي مكونات الأدبية في خطاب ما عبر مستويات متعددة تندرج كلها ضمن وجهي الأثر الأدبي هما الشكل و المضمون[1]

و انطلاقا من طبيعة الخطاب الأدبي، يرى سعيد يقطين أن الخطاب الروائي هو: «الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، وقد تكون المادة الحكائية واحدة لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها و نظمها فلو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكي وحددنا لها سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية و زمانها و فضائها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم و مواقفهم و إن كانت القصة التي يعالجون واحدة»[2] ، فالمادة الحكائية حسب يقطين أو نظريات السرد تتمثل في الحدث (الفعل) ، الشخصية (الفاعل) ، الزمن و المكان (الفضاء) ، والتي تعد المادة الأصلية التي يتحقق بها العمل الحكائي الروائي و القاعدة الأساسية لها من خلال ترابط تلك الدوافع الداخلية و الإيديولوجية و ترابط تلك المكونات كتأسيسات أولى.

1- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي ، ص219.
2- سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص7 .

لقد عرف الخطاب منذ بداية ظهوره و حتى الآن العديد من التحولات التي صاغتها انجازات فردية و التي كانت نتيجة لطبيعة التغيرات الثقافية المختلفة ، و كذلك طبيعة التعاطي من منجز إلى آخر وهذا راجع لمقتضيات واستجابات لدوافع جديدة تستدعيه وتتطلبه ليكون مفهوما يحل محل استعمالات متعددة ويستوعب غيره من المفاهيم ليكسبها دلالات جديدة تتهيأ لها في ضوء السياق الذي تولد فيه المفهوم الجديد. فكان الخطاب الروائي واحدا من القضايا و الظواهر التي بدأت تستأثر اهتمام الباحثين. فجعلوه بناء يعتمد على مجموعة من اللبنات كالشخصيات، الزمان و المكان و السرد وهذا لوعيهم بالظاهرة و امتلاكهم القدرة على فهمها و تفسيرها من خلال وضعها في نسق ينظم علاقتها بغيرها و يحدد موقعها منها فكان النص:«بنية متلاحمة العناصر، بنية كبيرة تحتوي على بنى متفاوتة من حيث الطول، فهناك وحدات صغرى كالبنية الصوتية و الصرفية و هناك وحدات أكبر كالبنية التركيبية ووحدات كبرى مثل البنية السردية أو الوصفية أو الحوارية، و المنهج البنيوي ليس منهجا متعاليا على النص كالمنهج الاجتماعي أو النفسي و إنما هو منهج محايث للنص، يتشكل مع عملية الاكتشاف و التحليل و ليس منهجا جاهزا يطبق على جميع النصوص بالتساوي»[1] فالنص عملية صيرورة يتقاطع

1- ك.م نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى العاكوب ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية،1988،ص143 .

مع عدد لا يحصى من النصوص السابقة عليه و التي يستوعبها إراديا أو لا إراديا.

فالخطاب الروائي العربي ببنياته و دلالاته على اعتبار أنه يتحدد أساسا في لغة الراوي و حواراته و يتعدد في مستويات الحكي، التي تعكس صورة الأنا و الآخر من خلال المعطى الاجتماعي وما يوجد فيه من وقائع وأحداث تصنع شكل الحياة و مضمونها المعاش في الإطار الواقعي العام.

فالراوي عن طريق لغة الآخرين يقول ما يخصه شخصيا و يبني خطاب عمله الفني داخل الحوار المسكوت بذوات الآخرين تماما مثلما تنبت الإجابات الحيوية لهذا الخطاب وتتكون داخل فعل حواري في الموضوع ولا يمكن فهم الخطاب الروائي ما لم يتم فهم تطلعاته الخارجية و مراميها وسيل تثبيت المعاش فيها.

وتبدو عملية رصد الخطاب الروائي العربي عملية جد معقدة و متشعبة الاختصاصات وتتطلب جهود كثيرة لأن الخطاب بحد ذاته ينطوي على معطى نفسي و اجتماعي وسياسي في آن وأيا يكن الأمر فانه يمكن ملاحظته عدة نماذج و اتجاهات وسمت الخطاب الروائي بكليته و طبيعته بصيغته المعددة و المتشعبة.

فمنذ البدايات الأولى للرواية العربية كان الحوار هو الذي يستنهض الخطاب المباشر الموجه إلى موضوعه حوار مسطح مستلب، غير قادر على

تلمس رؤاه في بنيات السرد التخيلي مكررا مقولات و حكما وأمثالا سياسية واجتماعية ونفسية استعارها من الواقع بكل جاهزيتها، لذلك جاء خطاب

البدايات مباشرا تحكمه أطر وقوالب جاهزة وهي تلك القوالب التي كانت سائدة آنذاك في المجتمع و هذا الأمر لم يقف عند حد على رغم تطور الرواية العربية، بل انسحب داخل الخطاب ليعكس نفسه في روايات الجيل الأول و لفترة غير بعيدة.

لقد ساهم روائيون عرب كثر في تقديم نماذج روائية جسدت الواقع وحفرت في مساربه ونقلت عبر الحوار فيها ما يحسه أبناء المجتمع من مشاكل و صراعات لأن الرواية هي أكثر الأجناس الأدبية قدرة لا على تقديم الملامح الأساسية للحياة المعاصرة و إنما أيضا عبر محاورة هذه الملامح وتشريحها و نقدها في كثير من الأحيان ، أي عبر لغة الخطاب الروائي المتعددة و المتنوع في آن و يمكن القول أن السمة المميزة التي قدمتها تجربة الخطاب الروائي العربي كانت تتمثل في صياغة معادل للوعي في الواقع، حيث يلعب المثقف دورة في علاقات اجتماعية محكومة من خارجها.

واستطاعت الرواية العربية الجديدة في نهاية الستينات وما بعدها أن تكسر الأطر و القوالب المحددة للشكل الروائي رؤيا كلية للعالم بأشكال و أساليب جديدة و نبض جديد يتحسس الواقع ومشاكله للدخول فيه و الخروج منه و تحليله و تركيبه.

وفي الكتابة الجديدة يكتشف النثر أبعاده كرؤيا متعددة و كقبول بالتفاصيل ورفض لسحق التجربة أمام الشكل الجاهز، هذا الشكل الجدير للرواية العربية أدخل الفن الروائي العربي عموما قي التجريب و كأنه لم يخضع بعد لمرجعية نموذجية يمكن الاستناء إليها.

ومع ظهور هذه التجريبية برزت تعددات في مستويات بناء الخطاب الروائي و تخلخل الزمان و المكان وأصبح الفضاء الروائي يتسع لكل معطيات النثر و مقدراته واختلافات أشكاله ونماذجه فوجدت الشعرية مستقرا لها وبوحا في فضاء الرواية والتداعي وحوار الذات واحتدام الأصوات والمناجاة من خارج الطقس وثمة عدد من الروائيين العرب أسهموا بشكل فعال في إيصال الخطاب الروائي إلى فضائه الإبداعي ضمن نفس خاص.

و دراستنا للخطاب الروائي تكون خلال بنيات مختلفة كالشخصيات و الزمان و المكان و السرد، لأنها تشكل وحدة موضوعية بنائية ، فبنية الشخصيات تدرس ضمنها بنية الحدث الروائي ، لأن الشخصية الروائية هي التي تنجز الحدث أو أن الحدث يقع عليها ، وهي تعيش في مكان ما ذي تجليات خاصة و تتخذ منه مواقف محددة ، و هذا ما ينتج عنه مجموعة من التفاعلات الفوقية و التحتية . فالمكان هو الذي يمكن الشخصية من الوجود و يجعل الحدث الروائي أمرا

ممكن الوقوع ثم تأتي بنية الزمان لتكشف النقاب عن خصائص المرحلة الاجتماعية التاريخية التي عاشتها الشخصية الروائية في المكان ، فهذه البنيات تتصف بالترابط و الاتساق و التكامل في مجرى عملية الحكي مشكلة نسقا بنائيا له خصائصه الدلالية .

و هذه الدراسة النقدية تهتم بالبناء الداخلي للنص الروائي و اعتماد المقاربة البنيوية للتمكن من الإحاطة بانبناء البنية و كيفية احتوائها الحكاية و الدلالة عليها و توسيع البعد البنيوي من خلال التأكيد على العلاقة الكائنة بين البنية و المرجع و الاهتمام بالمؤلف و بعد التلقي و جماليات القراءة .

إن الخطاب الروائي تتعدد أبعاده الجمالية بتكاثف عناصره المختلفة و المتعددة المشارب، المتنوعة الرؤى، المتفتحة الآفاق والتي تبوح كلها عن أسراره ومغاليقه، ففي هذه الدوائر الجمالية تتحرك الطاقات المختلفة ويتفجر الخطاب من داخله ليكشف عن مناطق مجهولة فيه نابضة بالحياة ، نابعة من النفس البشرية، معبرة عن رغباتها وطموحاتها وحالاتها المتباينة.

وضرورة البحث عن الشخصية الروائية في البناء الروائي لا يتأتى من أن الشخصية هي مجرد عنصر من هذا البناء فحسب ، بل تتأتى أيضا من قيمتها في التعبير الجمالي ، فالوعي بطبيعتها يسعى إلى تملك العالم جماليا في علاقتها بالعناصر الأخرى من خلال الفضاء الداخلي المرتبط بحركة الذات والفضاء الخارجي المرتبط ببنية الواقع.

و قد كانت الشخصية من أهم العناصر التي تسهم في بناء الخطاب الروائي حيث استقطبت اهتمام الدراسات النقدية الحديثة وخاصة التي اهتمت بتحليل الأعمال السردية بربطها بالعناصر الأخرى:«**...** فلا تكون العناصر الأخرى إلا مظاهرة لها، أو راكضة في سبيلها أو دائرة في فلكها فلا الزمن زمن إلا بها ومعها ولا الحيز حيز إلا بها، حيث هي التي تحتويه، فليس في حقيقة الأمر يكون إلا بتأثير منها، ودافع من سلطانها»[1]

[1] **عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية(زقاق المدق) ، ص127**
.

إن الخطاب الروائي يبني شخصياته بطريقة مميزة، حيث يجعلها تنبض بالحياة ، وتقدم لنا الحياة الاجتماعية بمختلف مظاهرها ، أو عن الحياة التاريخية، المهم أن تستوعبها لتكشف عن نظرتها العميقة للعالم ومنه امتلاكه بطريقة جمالية، فيمكن أن نعتبرها وحدة تتلاقى فيها مجموعة من التصنيفات . والتصوير الوصفي تتقاطع فيها العوامل والأدوار والسلوكات ضمن معطيات ثقافية.

وبقيت الشخصية العنصر الأكثر غموضا من خلال ارتباطها بالمعرفة الإنسانية وتطور الاتجاهات الفكرية الفلسفية والوجودية والنفسية وغيرها حيث إن:«التحول الاجتماعي إبان الثورة البرجوازية في القرن التاسع عشر، هو الذي أبرز الشخصية الروائية ومنحها وجودها المستقل عن الحدث الذي صار بدوره تابعا لها، ووظيفته إمداد القارئ بمزيد من المعرفة عنها، ويعود ذلك لصعود قيمة الفرد في المجتمع» [1]، فكان لها الوجود المميز وخاصة بعد ما توثقت صلتها بالأدب عموما وبالجنس الروائي خصوصا.

وكانت نشأة الشخصية الروائية نشأة قديمة، فقد كان لفظ (Persona) وحده، هو المستخدم، ويتفق الجميع على أنه كان يعني القناع وقد ارتبط هذا اللفظ بالمسرح اليوناني لهذا اعتاد ممثلو اليونان والرومان في العصور القديمة على

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص208.

ارتداء أقنعة على وجوههم لكي يعطوا انطباعا، بالدور الذي يقومون به...[1] وهذه اللفظة تقترب من الاستعمال الفرنسيPersonnalité والاستعمال الإنجليزيPersonality، ولهذا عدها أرسطو من خلال شعريته مفهوما يرتبط بمفهوم الفعل ، فالتمثيلية عنده:«تتضمن مجموعة من المكونات، وأعظمها نظم الأعمال، و التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص، بل للأعمال والحياة... والتمثيل، لا يقصد إلى محاكاة الأخلاق ولكنه يتناول الأخلاق عن طريق محاكاة الأفعال، فالأفعال والقصة هي غاية التراجيديات والغاية هي أعظم شيء »[2] . وقد اتجه فلاديمير بروب في تحديد مفهوم الشخصية الاتجاه الأرسطي نفسه في دراسته للحكاية العجيبة وكان منطلقه في الاعتماد على فعلها الذي هو أساس العمل المنجز وقيمته، ولذلك درس الخرافة الشعبية انطلاقا من وظائف الشخصيات لكونه يرى أن الوظيفة:«هي قيمة ثابتة ويكون السؤال عن ماذا تفعل الشخصيات مهما وحده، أما من يقوم بالفعل ، وكيف يفعله، فهما سؤالان لا يوصفان إلا بشكل كمالي ... العناصر الثابتة والمستمرة في الخرافة هي وظائف الشخصيات، مهما تكن هذه الشخصيات ومهما تكن طريقة إنجازها لهذه الوظائف،

[1] -سيد محمد غنيم، سيكولوجية الشخصية، دار النهضة العربية، القاهرة، ص45.

[2] -أرسطو، فن الشعر، تر، متى بن يونس، تحقيق شكري عياد، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط1، 1986،ص52.

إن الوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للخرافة» [1] ومنه فالشخصية عنده على وحدة الأفعال.

أما تزفيتان تودوروف، فإنه يفرغ الشخصية من كل محتوى دلالي ويعتبر أن وظيفتها نحوية في معرض حديثه عن العبارة السردية ويطابق بينها وبين الفاعل بوصفه رتبة نحوية [2]

أما المنهج البنيوي الذي ينادي بموت المؤلف فقد قام:«على قتل الإنسان واستبداله بالنسق» [3] فالشخصية عندهم لا تتحقق فعاليتها إلا من خلال قراءتها داخل نسق عن طريق جملة من الروابط الشكلية والتقنيات اللغوية فاعتقد رولان بارت بأن:«الشخصيات في الأساس مجرد كائنات ورقية» [4]، أي لا وجود لها خارج مملكة اللغة، فهي كائن لغوي أيضا حسب رأي فيليب هامون:«إن الشخصية بناء يقوم النص بتشديده أكثر مما هي معيار مفروض من خارج النص» [5]

[1] ـفلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، تر،ابراهيم الخطيب، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط1، 1986،ص34، ص35.

[2] ـتزفيتان تودوروف،الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، سلسلة المعرفة الأدبية، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص7

[3] ـ أنور المرتجي، سيميائية النص السردي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987، ص17.

[4] ـ رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، سورية، ط1، 1993، ص72.

[5] ـفيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر، سعيد بن كراد، تقديم عبد الفتاح كليطو، دار الكلام، الرباط، 1990،ص51.

و هذه المفاهيم للشخصية قدمتها على أنها علامة لغوية حسب بارت وقضية لسانية حسب تودوروف لكن حتى وإن كانت بهذا المفهوم فهي تبقى ذات صبغة إنسانية تحمل في طياتها ملامح الإبداع، فتبتعد على الوجود الواقعي لمعانقة المفهوم التخيلي.

ورغم محاولة المناهج النقدية تحليل الشخصية الروائية وتقديم مفاهيم عديدة لها إلا أنها تبقى فجوات يصعب تداركها، فالمحاولات كثيرة ومتنوعة من ناحية، وقد تمكن أصحابها من الإمساك ببعض وجوه الظاهرة لكن الإحاطة بماهيتها تظل دائما مجرد مشروع يغري بالمحاولة ويستعصي على الحسم، حيث ندرك من خلال هذه المقدمات أن دراسة الشخصية الروائية تعتمد على تقنيات تفجر طاقتها الجمالية ودلالتها المتباينة ،مما جعل عبد المالك مرتاض يتساءل حين ناقش إشكالية الشخصية قائلا:«ما بال آلاف الروايات التي كتبت في القرون الأخيرة، بينما لا يتحدث النقاد إلا عن زهاء عشر روايات من جميع القارات؟ هذه هي المشكلة الأدبية، فهي تتجسد في هذا أساسا وليس في بناء الشخصية أو في رسم أو عدم رسم ملامحها، أو في اعتبارها شخصا مصغرا، أو مجرد كائن ورقيا مشيأ، أو إعطائها رقما أو حرفا، أو في تشييئتها أو حيويتها، أو في عدم الاعتراف بوجودها على وجه الإطلاق... فأين الرواية

العظيمة إذن؟ ذلك هو السؤال الذي نريد عنه جوابا وأما ما عدا ذلك فتفصيل يهذي به النقاد، وفضول يعدو به العادون في كل واد»[1] .

ويبرهن هذا القول على البحث عن القدرة والتفوق والفرادة في تسليط الضوء على الفهم الصحيح للشخصية الروائية من خلال كينونتها وبعدها الثقافي بغض النظر عن كونها إنسانا أو حيوانا مشخصا ، أو مشيئا، تصويريا أو غير تصويري، ومنه الجمع بين المعطيات المعرفية المختلفة لأن:«النص يحتاج إلى ظله، هذا الظل هو قليل من الذات...»[2] حيث تشترك في هذا البناء وإنتاجيته تجارب الحياة المختلفة المتحركة في قلب الواقع، فكانت الشخصية من هذا المنظور:«نسق من المعادلات المبرمجة في أفق ضمان مقروئية النص »[3]

وقد أسهمت الجهود النقدية في بلورة تقسيمات الشخصية حسب أنواعها وتصنيفاتها، وتقاطعاتها، فظهرت الشخصيات النامية التي تنمو وتتطور مع مسار الأحداث والشخصية التي تمتاز بالسكونية والثبات على طول المسار السردي، وشخصيات رئيسية وأخرى ثانوية.

---

[1]ـ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص189.

[2] ـرولان بارت، لذة النص، تر،منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1992، ص64.

[3]ـ محمد عزام، النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا،1996، ص68.

ولقد قدم فيليب هامون من خلال دراسته السيميائية للشخصية تصنيفات ثلاث [1]:

1- فئة الشخصيات المرجعية:Personnages Référentiel

وضمنه الشخصيات التاريخية، والشخصيات الأسطورية، و الشخصيات المجازية، وهذه الشخصيات يدل عليها اسمها، تحيل إلى عالم مألوف عند القارئ تفرضه عليه ثقافته وتاريخه

2- فئة الشخصيات الواصلة:Personnages Embrayeurs

وتمثل علامات وجود المؤلف والقارئ وما ينوب عنهما ، وأكثر ما تعبر عن الرواة والأدباء.

3- فئة الشخصيات الاستذكارية: Personnages Anaphores

تقوم مرجعية النسق في هذا النوع من الشخصيات بتحديد هويتها بمفردها، إذ تقوم الشخصيات داخل الملفوظ(énoncés) بنسج شبكة من الإستدعاءات أو التذكرات وهي ذات وظيفة تنظيمية.

أما فلاديمير بروب فقد صنف شخصياته حسب وظائفها وهذا ما أصدره في كتابه الشهير (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) عام 1928.

---

[1] -فيليب هامون ، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر، سعيد بن كراد، ص24.

فالحكاية هي تسلسل من الوظائف المحدودة العدد والانتشار، ولا يمكنها أن تكون شيئا آخر سوى ما تحيل عليه، فإذا كانت الحكاية العجيبة تتحدد كتتابع لإحدى وثلاثين وظيفة، فإن هذه الوظائف قابلة للتجميع في دوائر محددة هي دوائر الفعل وهذه الدوائر هي:

1- دائرة الفعل المتعدي

2- دائرة الفعل الواهب

3- دائرة الفعل المساعد

4- دائرة فعل الأميرة(الشخصية موضوع البحث)

5- دائرة الفعل الموكل

6- دائرة فعل البطل

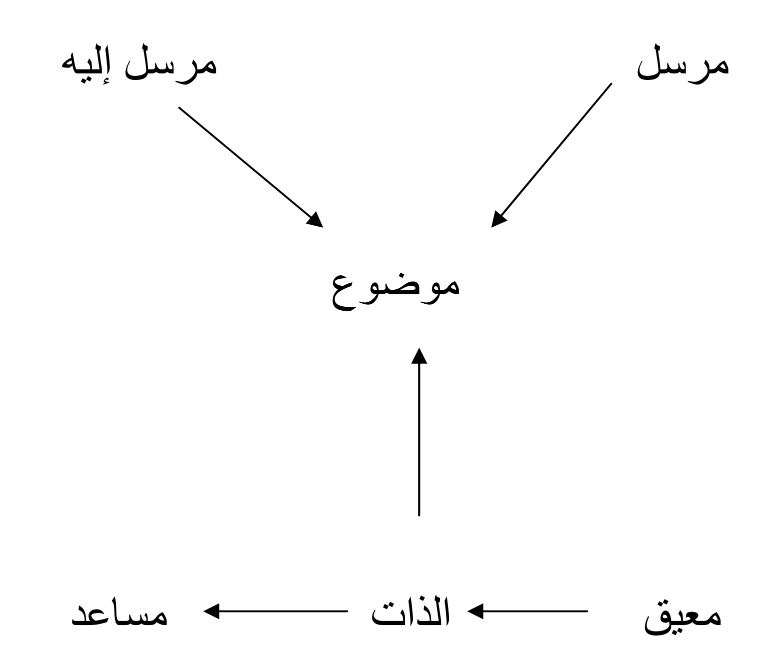
7- دائرة فعل البطل المزيف[1]

فهذه الدوائر التي تمثل الفعل أو الوظيفة الشخصية تحمل قيما دلالية في مضمونها.

---

[1] -سعيد بن كراد، سيميولوجية الشخصيات السردية(رواية الشرا ع والعاصفة لحنا مينا نموذجا) ، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2003، ص21، 22، 23.

أما تصنيفات غريماس جعلت من الشخصيات عوامل تقوم بمجموعة من الأفعال، فكانت مجرد شخصيات مشاركة، فهي الفاعل ضمن أدوار ست حسب هذه الترسيمة[1]:



إن كل هذه التصنيفات للشخصية الروائية تحدد بناءها من خلال مسار سلسلة الأحداث فتبين حركتها وسكونها، ثباتها ونفيها، علاقتها ببعضها البعض بعلاقات متشابكة تثبت وجودها في العمل السردي

وستكون دراستنا لبنية الشخصية في الخطاب الروائي لغادة السمان بالبحث عن بنية الأسماء التي تميزها ولا يعني هذا أنها تحمل نفس الاسم الواقعي مع طريقة تقديمها سواء بأسلوب مباشر أو غير مباشر مع الوظيفة التي تؤديها

[1] ـ المرجع السابق، ص91.

بمعطيات اجتماعية و ثقافية واقتصادية وسياسية و كل هذا يجعلنا أمام أبعاد إنسانية وأدبية في صورة تخيلية للشخصية.

المبحث الأول: بنية أسماء الشخصيات:

لقد شكل اسم الشخصيات في الرواية صراعا كبيرا بين النقاد والباحثين وهذا بطبيعة الحال حسب توجهاتهم الفكرية والمعرفية، فكانت اتجاهات كثيرة دعت إلى ضرورة الاهتمام به من خلال قراءتها للشخصية والبحث عن أبعادها، فمنهم من جعل الاسم الشخصي علامة لغوية، ومنهم من جعله يحدد المكانة الاجتماعية التي يحتلها وعلاقته بالزمان و المكان وحتى التوجه الفكري والفلسفي ولهذا اعتبر فيليب هامون أن:«حضور الشخصيات في الجنس الروائي غالبا ما يتحول إلى إشارات مبرمجة وفق توجهات اللعبة السردية، والاختيارات الجمالية والإيديولوجية للكاتب»[1]

وبما أن الشخصية هي حجر الأساس في العمل الروائي، وهي الحاملة لرسائل متعددة للمتلقي، فاختيار أسمائها تحدد مدلولاتها ولهذا:«فمن المهم أن نبحث في الحوافز التي تتحكم في المؤلف وهو يخلع الأسماء على شخصياته»[2] إنه يوضح أسباب اختيار الأسماء والذي يضيء جوانب متعددة للشخصيات، ويسعى السارد بهذا الاختيار إلى التنويع في التسمية وبالتالي التنويع في الصفات الخارجية والداخلية فيمنحها إيحاءات وأبعاد جمالية، حيث إن انتقال الاسم من الواقع إلى المجال الروائي هو المحافظة عليه وتماثله في الحياة العادية بل أن يعطيها بعدا تخييليا

[1] - **فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص55.**

[2] -**حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ، ص247.**

أيضا . و كان اسم الشخصية هو الذي :«يعلن عن الخصوصيات التي ستمنح له، لأن الاسم الخاص ليس مثاليا وغير وصفي، ومن هنا ينبغي أن نميز الأسماء الإستعارية والاستحضار بالمحيط... ويمكن لهذه الأسماء من ناحية أخرى إما أن تقيم مع الشخصية علاقات تداولية محضة، وإما أن توجد مقحمة في السببية التركيبية للحكي»[1] فبحثنا عن أسماء الشخصيات بحث عن دلالتها، عن أفكارها، ومواقفها وعلاقاتها بالزمان والمكان والأحداث السردية.

تعد رواية «بيروت 75» أولى الروايات التي صدرت للكاتبة غادة السمان و التي تعد بناء فنيا يتكون من خمس قصص مستقلة ، لخمس شخصيات مستقلة أيضا.

أول اسم يصادفنا هو اسم ياسمينة، اسم يدل على اللون الأبيض لزهرة الياسمين و الرائحة الطيبة له ، و هذا ما تؤكده مواضع في الرواية (بيضاء جدا).[2] فلون بشرتها يتقاطع مع هذا اللون الأبيض لزهرة الياسمين الذي يوحي بعفويتها و طلاقتها و البحث من خلال جسدها عن حريتها :«سأصير حرة ، فراشة»[3] . هذه الإشارة تخترق حاضر بيروت فتغيب تلك الفتاة الدمشقية البسيطة لتكتسب عادات جديدة . فسعت ياسمينة لرسم الصورة الجميلة لأنوثتها:

---

[1]- تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر، عبد الرحمان سريان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص78.

[2]- غادة السمان،بيروت 75، منشورات غادة السمان، بيروت، ط1، 1975، ص8

[3]-غادة السمان،بيروت 75،ص 10

«و السماء الزرقاء الشاسعة التي تفيض رضى و هدوءا كأنما تبارك لحظات اكتشافها لجسدها ... و هاهي ناصعة متوردة نقية كياسمينة دمشقية»[1] ، لونها الأبيض هو الحافز لاكتشاف أغوار ذاتها التي تنعكس على عقلها و تفكيرها في استغلال هاته الأنوثة . إن دلالة اسم ياسمينة أمدتنا بالنقيض لما لقيته من قهر و دمار و احتقار و في النهاية لم تنعم بالحياة التي رغبتها بل كان الموت في انتظارها ، فالمحافظة على العفة و الطهارة تاج على رؤوس الشرفاء ، و إذا كان اسم ياسمينة يدل على عفوية الحياة و بساطتها فإن شخصية نمر بكل ما تحمل من دلالات القوة و السيطرة كشفت عن حقيقتها الاسمية في كيفية استغلال ياسمينة و دمرتها نفسيا و اجتماعيا ، كما أن اسم نمر يحمل كثيرا من الرعب فيلخص الدور المسند له.

أما فرح فشخصية وردت في الخطاب الروائي ،تغربت عن بلدها سوريا باحثة عن مستقر لها في بيروت ، فرح و كل ما يحمله هذا الاسم من دلالات السرور و الغبطة ، فالفرح نقيض الحزن لكن ما نجده أن شخصيته لم تحمل اسما بهذا المعنى المحدد حيث كان اسمه يوحي بالحزن و القلق و الاضطراب: «القسوة ... هنالك مناخ من القسوة يحسه بشدة كلما تحرك في هده المدينة العجيبة ... إنه يسمع باستمرار أصداء بكاء طويل تردده جنبات المدينة»[2] . منذ دخوله بيروت كل صوت

[1] -المصدر السابق ، ص 13، 14

[2]- المصدر السابق، ص 20

فيها يوحي بالنواح ، كل حركة فيها تدل على القسوة ، كأنه يستنشق هواء مسموما و يحاول التعايش مع ظروفها لكن ما وجدناه هو البعد الكلي عن هذه الدلالة.

إن بنية اسم فرح تتجاوز المفهوم الواضح لها ، منحنا دلالات مغايرة أثبتتها الشخصية على طول أحداث الرواية :«آه كم أنا وحيد و حزين ،سجين قدر مجهول كهذه الأسماك ... يتأملها و هي تركض بيأس و تنطح برؤوسها جوانب السجن الشفاف و لا يدري لماذا شاهد سمكة منها تحمل وجهه هو ملامحه »[1] . وجد في السمكة السجينة معادلا موضوعيا لحزنه و سجنه الوهمي من أجل ذلك دخل فرح سجن الشهرة الذي أسره فيه نيشان فلم يجد إلا المأساة الإنسانية مجسدة في دخوله إلى هذا العالم القذر و القوة التي يتمتع بها نيشان في فرض الأوامر لكن فرح رغم الجرح الكبير الذي ينزف من داخله ، رغم الظروف التي عاناها جراء دخوله هذا المجتمع الجديد إلا أنه قرر الهروب و العودة إلى وطنه حتى و إن لقبوه بالمجنون ، فثباته و إصراره أمام كل الإغراءات هو في نظرهم المفهوم الجنوني.

إن بنية هذا الاسم تحمل مفارقات عدة، فمن الفرح تنبعث ريح الأحزان التي تلقي بصاحبها في دائرة الدناءة لكن يبقى باحثا عن المركز الثابت لأجل المحافظة على الكبرياء و الأنفة و لهذا كان الاسم تمييزا و تفضيلا:«فإن تسمي معناه أن تميز هذا عن ذاك و أن تمنح شخصية اسما و تحرم أخرى من هذا الاسم معناه تفضيل الأولى على

---

[1]-غادة السمان،بيروت75 ، ص 24

الثانية ،إن السارد و هو يمنح هذه الشخصية اسما ، فإنه إنما يقوم بتحديد قدرها المستقبلي من خلال فصلها عن المجموع غير المتميز» [1]

أما اسم طعان، فينطلق حضور هذا الاسم بدلالته التي حافظ عليها لأنه رغم هروبه من لعنة الثأر، إلا أن سخرية القدر وقسوته دفعت بخوفه وأوهامه إلى قتل شخص بريء جاء ليسأله سؤالا عاديا بكل بساطة ... فكانت النهاية مأساوية بشكل واضح.

كما تظهر شخصية أبو مصطفى، هذا الصياد الذي يعمل منذ ثلاثين سنة، وكل يوم يذهب إلى صيده مع أمل أن يجد في البحر المصباح السحري ، الذي سيمكنه من التوقف عن العمل وعن الخضوع متذكرا ابنه الذي ضاع في البحر: «ثلاثون عاما وهو يخرج إلى الصيد، كل ليلة،... كل ليلة دونما انقطاع... ثلاثون عاما وهو يحلم بأن المصباح سيخرج ذات يوم من البحر ليعلق في شباكه... ثلاثون عاما وهو يزداد تقزما، ومصاعب الحياة تجلده...»[2]، لكن رغم أننا نبحث عن دلالة الاسم ،فاسم أبو مصطفى مركب من أبو+مصطفى، ونحن نعرف أن الاصطفاء هو الاختيار، فأبو مصطفى اختار لنفسه هذا القدر ليستوعب به سلبيات المجتمع والنضال ضدها على أمل التغيير الجذري للأوضاع لكن النهاية كانت مأساوية ، فاختيار القدر أدى إلى الموت.

---

[1]- سعيد بن كراد ،سيميولوجية الشخصيات السردية ،رواية الشراع و العاصفة لحنا مينا نموذجا ، ص139

[2] - غادة السمان، بيروت 75، ، ص24.

أما شخصية أبو الملا، هو اسم أيضا مركب من شقين أبو+ الملا، ونحن نبحث عن معنى اسم الملا فهو كما ورد في لسان العرب: ملا، المُلاوة، والمَلاوة، والملا مدة العيش[1] . فهو يعمل كحارس للمتحف، يغريه الحلم بجمع المال لسرقة تمثال أثري، وهذا الحلم يظهر في مدة زمنية توالت عدد أيامها وكأنها محددة بمدة الحياة التي سيحياها، فيدل الاسم على الفترة،من بداية حلمه لسرقة التمثال إلى سرقته وبعدها مباشرة موته.

إن أسماء الشخصيات في رواية «بيروت75»، أسماء توحي بالنهاية المأساوية، ياسمينة موتها فعلي بالثأر للشرف العائلي الذي يخفي وراءه حقيقة الحلم، ثم الموت الداخلي لفرح الذي أودى به نمط حياته إلى الجنون.

فرغم الجمالية التي حملتها هذه الأسماء ، إلا أن الموت كان له بعد جمالي دلالي للتحرر و الانعتاق من الظروف التي فرضتها بيروت فجعلت القارئ يثير أسئلة وجودية في هذا العالم الغامض.

أما «كوابيس بيروت» فتظهر الساردة هي الشخصية الرئيسية في الرواية تعيش مأساة الحرب، حبيسة منزلها والقذائف والقناص، ورغم المحاولات العديدة للهرب، تجد نفسها سجينة الكوابيس بين بيتها والدهليز وبيت العم فؤاد، وتظهر شخصية العم فؤاد وكذلك شخصية أمين وشخصية موت وهي شخصيات ثانوية

[1] -ابن منظور، لسان العرب، جزء 15، حرف الألف، دار صادر بيروت، ط1، 1955، 290.

نامية، فأمين يحمل دلالة الأمانة والائتمان لهذا راح ينقذ ثروته ويحاول المحافظة عليها، حيث ترفض الساردة هذا الجشع للطبقة الثرية البرجوازية.

«كوابيس بيروت» يختلط فيها الوهم واللامعقول بالحقيقة والواقع، حيث ينتقض بداخل الساردة الشعور القوي للبقاء على قيد الحياة لتجسد الواقع الحربي في كتاباتها فتلجأ للهرب باحثة عن الحرية، فتستمد تلك القوة لتتحدى الموت وتثبت وجودها.

لم نبحث عن دلالة الأسماء لكن حاولنا أن نقدم فقط أهم الشخصيات الموجودة في الرواية، كشخصيات رئيسية وأخرى ثانوية .

أما في« ليلة المليار»، فتظهر أسماء لشخصيات عديدة ترسم كوابيس الغربة اللبنانية من خلال انعكاساتها على أولئك الذين هجروا بيروت خوفا من الحرب والنجاة بثرواتهم وحياة أطفالهم، إنها بانوراما إنسانية متعددة الأوجه مع حشد من الشخصيات المختلفة التي تربطها علاقات فتظهر في تناقض وتنافر فيما بينها، ففيها: «تقف غادة السمان على قمة الزمن العربي، وتقبض على خارطة الهم العربي، وتنسل بلباقة إلى ضمير العقل العربي، وتتربع مليكة تستحق التتويج على عرش الرواية » [1]

---

[1] -باولا دي كابوا، التمرد والالتزام في أدب غادة السمان، تر، نور السمان ونيكل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1992، ص53.

الشخصية المحورية -رغيد الزهران- اسمه يدل على عيش رغد، كثير وعيش رغَد ورغِد رغيد، وقوم رغَد، مخصوبون، مغزورون[1] فهاته الدلالة هي نفسها، فهو يحاول أن يجمع المال بطريقة شرعية أو غير شرعية:«أنا الثري أستطيع أن أكون وحشا دون أن أحاضر عن الإنسانية، وداعرا دون أن أحاضر على الفضيلة ووغد دون أن أتشدق بوفاء الصداقات الأبدية... كل ما في الأمر أنني قادر على الإعلان عن مخالبي ما دمت أحمل دفتر شيكات أوراقه قادرة على حمل مليار دولار» [2] فتظهر هذه الدلالة في إحساسه بالنشوة في جمع المال، حيث يمثل نقطة جاذبية معظم رجال الأعمال بإبرام الصفقات الضخمة و يسعى للهو والمتعة ، فرغد العيش عنده نابع من سطوته على الطبقة الفقيرة واستخدامهم كتابعين له.

جمعت شخصية رغيد سمات مختلفة شكلت المسوغ السردي الذي جعلها تشع بحشد هائل من الدلالات تتناغم كلها مع أجواء المال والرخاء والسطوة.

و تبرز في الرواية شخصية مختلفة تماما عن رغيد وهي شخصية خليل الذي تحاصره آلاف علامات الاستفهام أمام هذا العالم المعدوم القيم والأخلاق وحتى الإنسانية.

[1] -ابن منظور ، لسان العرب، مجلد 11، حرف اللام، ص180.

[2]- غادة السمان، ليلة المليار، منشورات غادة السمان،بيروت،ط1، 1986 ص27

و اسم خليل بمعنى الصديق، وقيل ذلك لأن خلته كانت مقصورة ، فليس فيها لغيره متسع ولا شركة من محاب الدنيا والآخرة، ومن جعل الخليل مشتقا من الخلة وهي الحاجة والفقر[1]

وقد برهن خليل على استحقاقه لقب الصديق ، والخل الوفي وخاصة لذلك الوفاء الذي أبداه اتجاه أمير النيلي:«أذكر بوضوح أنني كنت أفرش على طول واجهتي وعرضها نسخا من الكتاب الجديد للمناضل أمير النيلي منحاز حقا إلى العروبة لا عروبة لبنان وحدها بل عروبة العرب كلها»[2]، فهذا الصديق كان رمزا للمناضل الثوري العربي الذي يبحث عن قيمة الحرية . فتوافقت العلامة اللسانية مع المرجع الذي تحيل إليه.

أما الشق الثاني الممثل في الحاجة والفقر فيظهر عند قبوله العمل الذي عرضه عليه رغيد نظرا لحاجته المادية ، إن الحاجة والفقر هي مصدر العفة بالنسبة لخليل ، حيث فكر بعمق بوضعيته وفي مشاكله ومعطياته وبعد التحليل استنتج أنه لن يقدر أبدا على أن يصبح جزءا من هؤلاء، فكان له الصبر والثبات أمام كل هذه الإغراءات ، ظهر رفضه بكل كيانه للعهر المالي وغيره، وفي الأخير نتيجة لوفائه لبلده ، لعفته ، لكرامته ، للعروبة التي تسري من الشريان إلى الشريان عاد إلى وطنه ليستنشق هواء الحرية فوق أرض وطنه.

---

[1] -ابن منظور، لسان العرب، مجلد 11، ص217.

[2]- غادة السمان، ليلة المليار، ص54.

بعد معرفة دلالات الشخصية ، و تعرفنا إلى تركيبتها النفسية والاجتماعية يظهر خليل إنسانا يعانق القضية العربية ، يبحث عن وطنيته بين أناس يختفون وراء قناع الوطن، لكن المهم هو إدراك الذات للوقائع الخارجية . ويظهر اسم نديم بكل دلالاته الواضحة لأنه ينادم سيده رغيد:«زوجها نديم ليس أكثر من سردينة صغيرة في بحر رغيد... وصار على نديم أن يخشى الآن منافسة...»[1]

فنديم هو اليد اليمنى لرغيد في كل أعماله، حيث تقابله زوجته (دنيا) التي يوحي اسمها بأنه يجمع بين الدنيا، المال، الحياة، الجاه والدناءة، دناءة الطبقة الغنية التي تقدم حياتها على الزيف والظواهر والرياء:«بعد أن كانت شابة عاملة سعيدة تلطخ الأصباغ الزيتية أصابعها بدلا من وجهها وترسم، وتنفق راتبها في شراء قماش اللوحات بدلا من قماش الثياب?... كيف انتقلت من رصيف العمل إلى رصيف الفندق السري?... ماذا فعلت بك الدنيا يا دنيا؟ماذا فعل الثراء بك وبنديم?»[2]

اختير اسم دنيا لتوضيح المفارقة التي تجتمع في اسم واحد، بين الماضي والحاضر،حيث كانت دنيا سعيدة بدنياها المتسمة بالأخلاق والإبداع والتواضع في حين تظهر دنيا الحاضر بفقدان كل مبادئها لتتحلى بالوضاعة والدناءة فتظهر تلك المسافة الشائعة بين دنيا الحقيقة ودنيا الوهم.

---

[1]- غادة السمان ،ليلة المليار، ص25.

[2]- المصدر السابق، ص43.

أما شخصية كفى، فيدل اسمها على الكفاية، أي تكتفي بما لديها لكن ما يظهر في الرواية هو أن اسم كفى نقيضا للدلالات التي حملته، فهي منذ أن رحلت إلى سويسرا لم تقنع بالمال ولا بالرجال، وإنما ترغب دائما بالمزيد لإشباع كل رغباتها:«سأستمتع بالحياة حتى الثمالة... سأستمتع بالحياة .... ولن أحرم نفسي بعد اليوم من نشوة الحياة»[1]

فإغراءات الحياة المقدمة تحرمها من القناعة، من التفكير بعقلانية لأن نشوتها تزداد يوما بعد يوم ، حتى أنها لم تكتف باسمها ، بل غيرته من كفى إلى كوكو حسب مقتضيات العصر، وحاجة الطبقة التي تنتمي إليها لمثل هذا الاسم:«أريد أن أعيش عمرا من المباهج وليكن قصيرا أو طويلا... ما الفرق، كم تبدلت أشياء منذ تبدل اسمي من كفى إلى كوكو»[2] فمنطقية الأمور أدت إلى تغيير هذا الاسم، لكن مهما كانت كفى أو كوكو فالدلالة واحدة لا تتغير، لأنه اسم يبحث عن المزيد على طول المسار السردي .

كما تظهر أسماء لشخصيات أخرى كنسيم والساحر وطفان وبحرية وأمير النيلي وهي شخصيات تحمل دلالات الوطن، الماضي، الحرية، القيم والمثل العليا، فحتى وإن اختلفت الأسماء فهدفها واحد هو الإحاطة برغيد الزهران وإثبات القيم العربية حتى إن تباينت أفكارها واختلفت توجهاتها.

---

[1]- غادة السمان، ليلة المليار، ص260.

[2]- المصدر السابق، ص45.

أما في «الرواية المستحيلة» ، فتظهر شخصية زين كشخصية محورية وما تحمل من دلالات مناقضة لأن إن قلنا زين، نقول الجمال الظاهري لكن في الرواية تظهر نقيضا لهذا المفهوم فيتبين الشين مناقض الزين، وتظهر دلالة هذا الاسم في رغبة الوالد بأن تكون زين ولدا ولهذا كانت تسميتها مختلفة من شخص إلى آخر:«لماذا أصرت على تسمية ابنتنا بزنوبيا، وهو الاسم الذي اختارته لها وفضلت عليه اسم زين لأنه نصف اسم زين العابدين»[1] . تظهر أولا الدواعي لتسمية هذه البنت بزين لأن رغبة الأب هو أن يكون له ذكر، فتحققت الرغبة الاسمية فبتر الشق الثاني منه وترك الأول كما هو محافظة على الرغبة النفسية لكن والدتها كانت تسميها زنوبيا.

ورغم تعدد التسميات:«كيف يمكن لطفلة بعدة أسماء أن تنام?أمها كانت تناديها زنوبيا، وأنا أناديها زين بدلا من زين العابدين، جدتها تناديها زينب بدلا من زنوبيا، عمتها بوران تناديها زنوبة، خالتها تناديها بالفرنسية زيزي وصديقة أمها تناديها زينة، وجهينة تناديها زيون، وهي ترد على النداءات كلها»[2]، مساحة من الأسماء تمددت في اسم واحد هو زين ، التي كانت قسما مشتركا بين الجميع ، هي ابنة أمجد الخيال التي تحيا حياة من الدلال وسط الأسرة في البيت الكبير، الكل يحرص على تدليلها، على

---

[1] - غادة السمان،الرواية المستحيلة-فسيفساء دمشقية-، منشورات غادة السمان،بيروت،ط1، 1997، ص09.

[2]- المصدر السابق، ص34.

تربيتها ، على تنشئتها تنشئة صحيحة ، لكن ما كان يهمها هو حب والدها وخاصة بعد وفاة أمها حيث استولت على قلبه وخطفت عشقه لأمها.

أما النصف الثاني وهي الدلالة الاسمية والتي مناقضة تماما لشكلها:«لكنها تحب زين حبا جارفا وتشفق عليها من نحولها الذي ورثته عن أمها وقصر قامتها وصغر حجمها وسمرتها القمحية»[1]، حيث كانت الدلالة واضحة في قصر القامة وصغر الحجم واللون الأسمر لبشرتها وهي كلها مقومات لا تدعو إلى وجود أي جمال باهر فيها.

لهذا كانت شخصية زين بملامحها الخارجية وتصرفاتها و سلوكاتها دلالات واضحة للاسم ، حتى أن الأسرة كانت ترفض بعض هذه التصرفات .

وتظهر الشخصيات الأخرى كأمجد الذي تصب في اسمه دلالات المجد والشرف ، حيث ينحدر من أصل عريق وعائلة معروفة بمجدها وكرمها أما الحاجة حياة ، فهي تحمل الحياة بكل مفارقاتها، هي المسؤولة على البيت الكبير، عرفت الفقر، الغنى، عاشت في بيتها محافظة على أصولها ساعية لتربية أبنائها وبعدها أحفادها وخاصة تربية زين ، حيث كانت تكن لها مشاعر قوية ، وتنازلت عن العيش في البيت الكبير بعد سنين طويلة ورحلت معها إلى بيتهم الجديد إكراما لابنها وحبا لها، وشخصيات أخرى مثل عبد الفتاح، بوران، ماوية، فيحاء، عبد

[1] - **المصدر السابق، ص119.**

المؤمن وزميلات زين في المدرسة ومعلماتها، إن هاته الشخصيات باختلاف تسمياتها وشكلها وسنها إلا أنها تحمل الحياة الدمشقية في داخلها.

أما في «سهرة تنكرية للموتى » فتظهر شخصية فواز الشبه المحورية والذي يدل اسمها على الفوز والنجاة والظفر، يعود فواز إلى بيروت من أجل بيع بيتهم القديم والحصول على المال ، ولكن أثناء محاولاته لبيع البيت يقع في حب سميرة الشابة البيروتية التي نشأت في أيام الحرب الأهلية بلبنان ، ويكبر الحب بينهما ويحاول البقاء بقربها، وهنا تتضح أول دلالة الاسم الممثلة في الفوز بحب سميرة، لكن هذا الظفر لم يدم طويلا لأن سميرة بعد أن عرض عليها الزواج رفضت وفضلت البقاء في وطنها، كما أنه لم يبع البيت ، فقرر الرحيل والعودة إلى باريس بدون مال ، فاسمه أيضا مثل مفارقة واضحة، فبين الماضي والحاضر، بين وطن ووطن، بين عصر وعصر، ذابت أمنياته وخابت آماله ولم يفز بالحب ولا بالمال.

كما ظهرت شخصيات أخرى مقابلة كشخصية ماريا الكاتبة الروائية وتجيء بعدها شخصية سليمى مع ابنتها دانا، ولا تغيب الدكتورة ماري روز عن الحضور في مساحات الشخصيات الأخرى، و حتى ناجي النادل المدعي، متقمص شخصية صاحب الفندق رجل الأعمال الكبير، وعبد الكريم المتنكر في دور ابن رئيس الوزراء لدولة لا وجود لها. شخصيات بأسماء مختلفة، بأدوار مختلفة، حيث

يمكن أن نحكم عليها بأنها روايات في رواية واحدة ، فكل له أحداثه الخاصة ، مما يستدعي التأمل فيها لأنها تحمل ومضات فكرية وثقافية دالة على تمكن الكاتبة في إعطاء الشخصية كافة أبعادها.

من خلال هذه الدراسة الموجزة في البحث عن دلالة الأسماء وبنيتها في الخطاب الروائي، نجد أن هذه الأسماء قد أسهمت في تعرية الواقع الذي تكثر فيه الأقنعة و التي تجعل من الشخصية عالما غامضا يتأبى عن التحديد،كما أكسبتها كثافة داخلية سواء أن كان الأمر يتعلق بالشخصيات الفاعلة ،أولئك المستحضرون عبر الاستشهادات والأخبار والشهادات، أم من خلال تلك الصراعات الداخلية بين ذاتيتها وجوانبها الموغلة في الرواسب العميقة و بين ذاتيتهم و الواقع الخارجي كفضاء للمظاهر المختلفة، ولعل هذا ما يمنح الشخصيات التباسها وغموضها بهدف تدمير الواقع الخارجي، وإعطاء الفردية الإنسانية قيمتها الإيجابية بفضح أقنعتها المزيفة التي تخفي جوهرها العميق.

ويمكن من خلال حصر الأسماء تتحدد لنا أشكال اختيار الأسماء، فوردت أسماء منفردة، مجردة من كل اللواحق، معزولة عن كل القرائن فمنها اسم العلم العربي (ياسمينة، فرح، طعان، أمين، يوسف، زين، أمجد، بوران، ماوية، فيحاء، عبد الفتاح، رغيد، نديم، نسيم، كفى، دنيا، فواز، سميرة، دانا، سليمى) والأسماء الأجنبية (نيشان، ماري روز)

أما الشكل الثاني فهو بإضافة مركب جديد للاسم، حيث يضيق ويتسع وفق نوعية المركب فنجد الكنية(أبو مصطفى، أبو الملا، الحاجة حياة، أم موفق، أبو عامر، أم عامر، العم فؤاد، العمةناديا) واللقب مثل(أمير النيلي، بسام دمعة، ليلى سبوك، عبدول الشعلاني، أمجد الخيال، ماريا الحوراني،عبد الكريم الخوالقي، وليد الموالدجي) والمهنة(النادل ناجي، الدكتورة ماري روز، الكاتبة ماريا...) كما أنها منحتها صفات محددة واضحة والتي تتناسب مع العمر والمهنة والمكانة الاجتماعية لكل شخصية.

هكذا يتبين عمق هذه الشخصيات وارتكازها على قيم مستجيبة لمفهوم الإنسان المعقد المشارب والنوازع التي لم يستطع حتى علم النفس ضبطها في بعض الحالات، فكانت التعددية في الشخصيات تمكينا من التعبير عن ذواتها بأكبر عدد ممكن من الإمكانات المتاحة وحتى ينتج رؤاها عن العالم من خلال رؤاها الداخلية فيكون التواصل بين الفرد/الإنسان، و الواقع/المجتمع.

المبحث الثاني: بنية تقديم الشخصيات:

1- التقديم الذاتي:

إن الشخصية الروائية وفق هذا المبنى:«تقدم ذاتها بذاتها مستغنية عن كل الوسائط التي يمكن أن يسند إليها وظيفة نقل المعلومات المتعلقة بها إلى المتلقي حيث تعبر عن ذاتها، وتحدد أفكارها وطموحاتها وبذلك تبلور موقعها الخاص بها في منظومة الحكي»[1]

إن هذا التقديم الذاتي يساعد على كشف جانب مهم من كينونة الشخصية وتوضيح الفكرة المراد حكيها. ففرح في «بيروت75»، قدم حالة قد عاشها:«أتلفن نيشان أضع القطعة النقدية في الهاتف العام وأدير الرقم لا أشعر بأن الهاتف معطل.و لكن حظي معطل...شيء ما في وجهي يدعو الناس إلى اضطهادي... شيء ما يشد إلي الرجال الأقوياء كي يمارسوا سلطتهم علي »[2]، إنه يعترف بحالة الضياع واليأس منذ مجيئه إلى بيروت وبالتحديد منذ بحثه عن قريبه نيشان، فعبر هذا المقطع الحكائي تظهر أول بنية في بناء شخصية فرح وهي الضعف والخوف الذي يكشف عن قدرة الآخرين في ممارسة السلطة عليه وقانون القوة، و يسهم في إبراز حجم المعاناة التي عاناها ماضيا وحاضرا ومستقبلا، كما تقدم ياسمينة شخصيتها بعد وصولها إلى بيروت و بعد معانقتها للحلم:«كم صرت سخيفة!أجمع التذكارات والصور و بقايا

[1]- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت،ط1،2005، ص 45.

[2]- غادة السمان، بيروت 75، ص19.

زجاجات العطر،و كل أوثان الحب الممكنة...آه كم تشوهت»[1]، إحساس بالتشوه، بالضياع مرة ثانية وهي تبحث عن منقذ من خلال نمر السلموني مؤكدة على مصيرها المجهول فمنحها صفات أثرت بها على طول الرواية.

في حين تقدم الراوية في «كوابيس بيروت» هويتها الهاربة الوحيدة المشردة بين الأوطان، تقدم شخصيتها بكل وعي وإدراك، تجاوزت ذاتها، وتجاوزت المكان وحطمت قيود المجتمع وعانقت الغربة:«أتمدد على فراش الغربة لا محاولات هذا المساء لإنقاذي...إنه ليل جديد من ليالي الغربة و البؤس...هدوء نسبي على صعيد القصف البشري...»[2] قدمت التحضير في مرحلة من مراحل يأسها من الانتظار للإنقاذ، رغم الجوع، البرد، الغربة إلا أن هناك قوة الإرادة والتحدي والبعد عن العالم الآني والبحث عن الهدوء والاستقرار، فقد وضحت معاناتها النفسية بعدما فقدت كل شعور بالأمان حتى بالمكان والزمان، وتقدم دنيا ذاتها:«لماذا تشتعل روحي بالخيبة والمرارة حين ينفض عني تخدير الزحام المذهب، وأبقى وحيدة مع أحزاني الغامضة، أتأمل لو حتى، ويتصاعد في روحي عزم على تحقيق أمر نسيته، وشهية إلى مد جسوري مع بشر أحببتهم ذات يوم ولم أعد أراهم لأنهم فقراء وبيتنا لا

---

[1] ـ المصدر السابق،، ص51.

[2] ـ غادة السمان، كوابيس بيروت، منشورات غادة السمان، بيروت، ط1، 1976،ص 171، 172.

يدعو غير الأغنياء؟»[1] ذات حائرة، منكسرة من الداخل، تعاني الخواء الروحي بفقدان من تحبهم، فالواقع الخارجي جعل منها شخصية تطمح لدنيا غير دنياها.

كما قدم نسيم ذاته:«يجب أن أظل واقفا خارج دائرة العنف، في ورطة الوطن المنجز حين لم يعد ينفع شيء في إصلاحه، ولا أريد أن تنتقل إلي عدوى أمراضه وسيزيفيته وساديته واتقائه لعنف الهدر والتحذير وخارج زمن يكاد يحولني إلى قاتل قبل أن أبلغ السادسة والعشرين من عمري... المهم أن أغادر هذا القصر الملعون قبل أن أقتله... ليتني أستطيع... ليتني لا أستطيع»[2].

يعتمد تقديمه على عدم القدرة على التأقلم والتكيف مع الواقع الجديد، فيقدم حالته الداخلية الوجودية التي تقع تحت تأثير الضجر واليأس من الفعل والتغيير، فالملل من هذا الواقع يذكي بداخله لهيب القتل الذي يريد أن ينطفئ سريعا لكي لا يتحول إلى حقيقة واقعية.

وتحاول زين في رواية فسيفساء دمشقية أن تبين مخاوفها والهواجس التي تلاحقها دوما حول ماضي أمها:«أفكار؟ ليست لدي سوى مخاوف...وفضول ...و رغبة جارفة في معرفة المزيد عن أمي.هل كانت حقا كاتبة أم أنني أسأت الفهم؟أمي كاتبة ؟إذن لماذا يغضب والدي كلما قلت له رأي أستاذة اللغة العربية التي تتوسم في القدرة على أن

[1] -غادة السمان،ليلة المليار، ص46.

[2] -المصدر السابق ، ص80.

أكون كاتبة؟»[1] ، إنها تبين استياءها من موقف والدها كلما أثارت نقطة من ماضي أمها، الماضي الذي بحثت عنه كثيرا والتعبير عن استغرابها من تجاهل كثيرين له والهدف هو الانتماء إلى هذا الماضي المرتبط بالمستقبل أملا بأن تصبح كاتبة وبذلك تتبين العلاقة الموجودة بينهما والكشف عن ماهيتها.

من خلال الوعي بالذات والقدرة على التغيير تكشف زين جانبا آخر من شخصيتها:«لقد كبرت في زقاق شعاره ماذا يقول عنا الناس اللامرئية المعلقة على جدران أعماق الناس...أنا شخصيا لا أبالي بما يقال و لا أحب أن أفسر و لا أن أشكو لأحد أحزاني »[2] إنها روح الثورة المتفجرة من أعماقها برفض قانون المجتمع الذي كبرت فيه ولهذا كان حضور هذه الشخصية بهذا الإدراك له آثار جانبية في كل الخطاب الروائي مما أكسبه نوعا من الجمالية انطلاقا من مبدأ تحقيق الذات.

ففي« ليلة المليار»، بعد أن دخل خليل الدرع إلى المجتمع الثري في سويسرا، أحس بذاك الشعور بالغربة والتمزق في شخصيته:«لقد كنت دوما قلعة حصينة... و هم يحاولون اختراقي ...لقد كان في داخلي رقعة صغيرة نظيفة احتفظت بها لنفسي و هم يريدون تملكها أيضا »[3]، إصراره على وجود شيء ما بداخله لا زال إيجابيا رغم نقاط الضعف الموجودة فيه إلا أن الثبات صفة صريحة على بقائه،

[1] ـ غادة السمان، فسيفساء دمشقية،ص363.

[2] ـ المصدر السابق،ص396.

[3]ـ غادة السمان، ليلة المليار، ص121.

الراغبة في العيش بكبرياء، فكانت شخصية رافضة لكل تبدل رغم كل الإغراءات:«أتابع سيري في طرقات العالم، حاملا كرة أرضية أكبر حجما مني على كتفي و الدم يقطر منها تاركا على الإسفلت خطا مرسوما بحمرة العذاب ...»[1] لقد قدم نفسه كشخصية السيد المسيح الذي يحمل كل آلام البشر، إنه يحمل هموم الكرة الأرضية،المعاناة الإنسانية التي تنطلق من ذاته لتعانق الآخر فأعطانا معلومات تلقائية واضحة من خلال المحافظة على مبادئه الراسخة التي لا يمكن تحطيمها،فهذه الشخصية قد اكتسبت من تجربتها مثلا أعلى آمنت به، مما أضفى عليها مصداقية عميقة وذات جمالية . أما شخصية نسيم، فهو يقدمها بعد أن تأملت فيه بحرية وكأنها هي التي أخرجت من داخله هذا الاعتراف:«عمري خمس وعشرون سنة،... لكنني أبدو عجوزا لأنني رب أسرة... تسعة إخوة وأنا معيلهم الوحيد... نحن الفقراء نشيخ بسرعة يا حلوتي... وكل ليلة عندنا هي عيد المليار ضحية وشهيد »[2] فتقديم نسيم لذاته تأكيد مرة أخرى على سنه، على كفاحه، لأن الزمن أحيانا يمنحنا عمرا غير العمر الذي نحياه،إنه تقديم لشخصية مسؤولة والتي تستند إليها الاهتمام بمصاريف الأسرة، وما يريد أن يثبته حتى من خلال الإحالة على العنوان ليلة المليار هو أن هؤلاء إن كانوا يكافحون من أجل الثروة والمال بطرق لا شرعية،

---

[1]- المصدر السابق، ص134.

[2]- غادة السمان، ليلة المليار،ص330

فالمهم عنده هو الكفاح من أجل الحق، الوطن، العدالة بدون مقابل، المهم التضحية بالنفس والنفيس.

لا زال خليل يصر على ضياعه ووحدته وخوفه من المستقبل ورغبته في العودة إلى الماضي:«وقفت على الشرفة أتنفس الهواء النقي، وشعرت برعدة برد قارسة تسري حتى قاع عظامي رغم حرارة الطقس... صرت أرتجف بردا، عاريا ووحيدا في خلاء التاريخ... طالت جلستي ورأسي متحجر، وأفكاري ميتة مشتتا ولا وعاء يحتويني... عدت طفلا إلى حضن أمي، وهبت رائحتها المألوفة العتيقة وبكيت طويلا بصمت ولا بدموع... أريد العودة إلى الزمان السابق لمعرفتي بهم... ليتني لم أرهم ولم أعرفهم ولم أر الوجه الآخر لكوابيس وطني في الغربة»[1] ، تقديم لحالة ضياعه مرة أخرى منذ أن هجر وطنه، وفقد تاريخه وعروبته ووطنه حتى اللحظة الآنية يريد منها أن تمنحه فرصة للعودة إلى الزمان الماضي لأجل البحث عن حاضره عن كل الكوابيس التي يعيشها ويريد أن يستوعبها، فالعودة إلى الماضي عودة لتأمل كل ما فات ومقارنتها بالأحداث الحاضرة.

وتعترف ماريا في «سهرة تنكرية للموتى» بتلك التناقضات الموجودة بين القلوب الباريسية والقلوب البيروتية:«أعيش منذ عقود في ذلك المبنى الباريسي و أتبادل التحايا في المصعد مع الجارات و أجهل أسماءهن...يا لدفء القلب في بيروت»[2] هي حقيقة

---

[1] ـ المصدر السابق، ص383

[2] ـ غادة السمان، سهرة تنكرية للموتى، ، ص49.

شخصية ترتبط بالتربية الاجتماعية لماريا وسط المجتمع البيروتي الذي لديه عادات وتقاليد، وحتى وإن كانت تجتاحها رياح الغربة إلا أنها لم تحطم ذاك الصرح المكين المجسد بداخلها.

أما ناجي فيقدم شخصيته بكل تفاصيلها، لوحة فسيفسائية تشكلت من عدة أشكال مختلفة وألوان مضطربة: «بموت أمي وعيت كم تقدمت في السن ،فجأة تبدلت صورتي من صبي في الخامسة إلى كهل على مشارف الخمسين ...متوحدا في وكره يعيش حياة عاطفية وهمية ...هذا أنا و هذه هي الهجرة و الغربة» [1].

إن تقديم هذه الشخصيات لذاتها هو الكشف عن مدى استيعاب كل شخصية لذاتها سواء بكسر بعض القوانين أم ببلورة حضورها عبر مواقف متعددة حيث تمتد الجسور بينه وبين المتلقي ويفهم تلك التغيرات الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية التي تصاحبها.إذن كلها تتجسد بموازجة الذات بالعالم في حقيقة واحدة.

2- التقديم الغيري:

إن هذا التقديم الغيري يقدم لنا شخصيات الخطاب الروائي عن طريق شخصيات أخرى، والتي تشارك في بناء الأحداث أو عن طريق السارد الذي يعرف أهم الأحداث الدقيقة مع قربه من الشخصيات في ملامسة أفكارها وداخليتها وأفعالها.

[1]- المصدر السابق ، ص95

فالسارد في رواية «بيروت75 » قدم لنا ياسمينة:«تشعر ياسمينة أنها غابة، والموسيقى رياح تتخللها وتهز أشجارها وأغصانها وتطلق صياح عصافيرها وتوقظ ثعابينها... الموسيقى تحلاك فيها دائما مخزونا خفيا من العواطف الغامضة تشعر بأنها عاشقة... لا تحب شخصا بالذات ولكنها دوما في حالة عشق، ودوما على استعداد لأن تحب وتلتهب وتتعذب وتنسى دون أن يدري الحبيب عنها شيئا»[1]، السارد في هذا المقطع الحكائي يركز في تقديمه للشخصية على الحركة الشعورية بمجرد سماعها للموسيقى التي حركت فيها مشاعر داخلية بلورت موقفها وكان تقديمها من خلال مشاعرها القديمة وحالات العشق التي عاشتها سابقا وستعيشها مستقبلا.

ويظهر أمين في حالات الهيجان بعد الهدوء:«أمين في حالة هياج ضد الذباب، كان دائما شابا مطيعا و مثالا للابن البار و لذا بدا لي هياجه ضد الذباب مضخما كأنه تفريغ لرقصه الداخلي أو كأنه التوكيد الوحيد لوجوده »[2]، لقد حددت لنا الملامح الداخلية كالغضب والهيجان لأنه كان يعرف بالهدوء والبر بوالديه، لكن من هذا الهدوء الطويل، ومن الاختناق والحصار تفجرت قدرته على عدم احتمال الصمت وراح يرجع هذا الغضب ويظهر تلك الشجاعة في قتل الذباب، وكان هذا التقديم من طرف الساردة التي عاشت مع الشخصية وعايشت حتى أدق التفاصيل معها.

---

[1] ـغادة السمان ،ـبيروت 75، ص8.

[2]ـ غادة السمان،كوابيس بيروت، ص 102.

وقدم لنا السارد شخصية الحاجة حياة، نموذج المرأة الشامية بكل تفاصيلها:«صارت حياة أما وهي لما تبلغ الخامسة عشرة من عمرها، وحين أنجبت بكرها رفضت أن يدعوها الناس باسم أم سفيان لصغر سنها، كما رفضت أن تنادي باسم أم عبد الفتاح حين أنجبته لأنها كانت لا تزال صغيرة السن، فصارت فيمل بعد أم أمجد وأنجبت تسعة بطون، مات منهم من مات وعاش من عاش... كانت تعمل ليل نهار لتنظيف البيت الكبير... ولتعد الطعام لذلك الجيش الجرار على حد تعبيرها وتخيط لهم الثياب وتغسلها حتى قبل أن تتسخ لشدة وسواسها بالنظافة... وفي الليالي المقمرة كانت تتناول العود وتعزف عليه بل وتغني... كانت نموذج الحاجة الشامية الآدمية... »[1]

تقديم السارد لشخصية الحاجة حياة، منطلقه تفاصيل حياتها الجزئية منذ أن كانت أما في الخامسة عشر، تقديم لنموذج المرأة الشامية والذي كان تعليقا من طرف السارد، بعد أن قدم سلوكها الاجتماعي، والطريقة المميزة في البناء الأسري المستقاة من التجارب اليومية، مع الجوهر الداخلي الذي تنفرد به هذه الشخصية. فركز على الجانب الروحي والأخلاقي لها ومدى تأثيرها على الحياة الخارجية من أجل التأكيد على عراقة هذه الشخصية وأصالتها:«من يتزوج شامية ينام نومة هنية» في المحافظة على تماسك أسرتها.

و قدمت شخصية زين انطلاقا من العمق الداخلي لها خوفا من الوقوع في صراع مع الآخر:«هي خائفة... خائفة دائما... تبذل جهدها كي لا تقع في أي مصيدة،

---

[1] ـ غادة السمان،الرواية المستحيلة، ص**118**.

تعتني بنظافة مريول المدرسة الكحلي، تفوح على وجهها كل مساء رائحة دهن اللوز وهي تلمع حذاءها تغسل محرمتها البيضاء قبل النوم وتلصقها على زجاجة النافذة... تغسل شرائط شعرها وتلصقها أيضا على زجاج النافذة بصعوبة وتبذل جهدها لتسوية المخمل ولكنه لا يعود حقا كما كان بعد الغسيل الأول، ثمة لأشياء كثيرة ليس بوسعها أن تعود كما كانت... وبعد رحلة النهار الطويلة تشعر قبل النوم أنها شريط مخمل أنهكوه تنظيفا ولم يكن قذرا حقا... إنها خائفة منهم ومما قد تفعله وما لم تفعله، كل ذلك في دنيا ضبابية...»[1] .

تقديم شخصية زين بحالة الخوف التي تحاصرها دائما من أشياء صغيرة ،فأصبح هذا الهوس يأسرها ،يسيطر عليها و لكي لا تقع في حبال الخوف كانت تسعى إلى الابتعاد عن أي خطر صغير قد يوقعها في هذا الشرك و تقديم الساردة لزين في هذا المقطع السردي تقديم لوجهة نظرها في خوفها من الحياة ، من مشاكل تأتيها من أمور قد فعلتها أو لم تفعلها بضبابية لم تفهمها لكن هذا التقديم الذي جمله الشعور بالخوف ساهمت في تغيير شخصية زين من خلال بناء ذاتها و تقبلها بمعايشة الآخر في بحثها عن حريتها ، عن شخصيتها بمعانقة عوالم حاضرة بشخصيات و عصور مختلفة و الانعتاق من العالم الماضي ، الضيق، المنحصر في فهم خاص، طلاسم يصعب فكها و لكن حتى و إن كان العالم الآني الذي تحياه مليء بالرموز إلا أنها تفقه إيماءاته .و هذه دعوة من الساردة في تثبيت فكرة تحرر المرأة التي دعت إليها منذ أن كسرت نظام العادات و التقاليد و العرف الاجتماعي

[1] ـغادة السمان ،فسيفساء دمشقية، ص139.

الدمشقي لتبحث عن آفاق جديدة و عوالم رحبة عن طريق العلم :«كل حرف كتبته عن الحرية و مواجهة العالم و الإيمان بالمبادئ و تحويلها إلى سلوك حتى النهاية و مهما كان الثمن ... لقد وقفت وحيدة فعلا في هذا العالم الشرس أواجه كل القوى المتحالفة ضدي و المؤسسات العتيقة المحنكة الأساليب التي ترى في وجودي كتابة و ممارسة إفسادا لجيلي و تحريضا ضمنيا اكتشاف ذاتهم بعيدا عن المسلمات التقليدية و الأفكار الرجعية حول حقوق المرأة خاصة و حقوق الفرد العربي عامة ،كان كل شيء ضدي ، كل المؤسسات ،الأسرة ، المجتمع، القانون»[1]. إنها تصر على تقديمها باعتبارها شخصية تجتمع فيها كثير من المفارقات إلا أن مبدأها يبقى ثابتا ضد كل تيار:«لم تكن زين تتقن حرفة الحزن ،فقد كانت مراهقتين: واحدة تحزن و أخرى تسخر من الحزن و يضحكها كل شيء ،واحدة عاطفية و نزقة و مجنونة و أخرى أكثر نضجا ترى الأشياء بوضوح بارد عاقل و ترى بالتالي كم هي تلك الدنيا داخلها و حولها معقدة و متشابكة»[2] . هذا التقديم أبرز أهم الصفات التي تميز زين عن غيرها في عائلة أمجد الخيال ،هي الرافضة ، المتمردة ، الفضولية ،التي تسعى إلى تحقيق أهدافها رغم كل الحواجز.

أما في «بيروت75 » فتقدم لنا شخصية فرح:«وقف فرح يتأمل الكرنفال و قد ألصق ظهره على العمود الرخامي قرب مقهى كافيه دي باري و الفتيات باريسيات المظهر و السيقان ... لم ير طيلة حياته عددا من السيقان العارية كالتي شاهدها في نصف الساعة الأخيرة... والشبان يسيرون كأنما يرقصون... الكل يمشي في إيقاع راقص كان الشارع

[1] -غالي شكري، غادة السمان بلا أجنحة ، دار الطليعة،بيروت ، ط 2، 1979، ص 63

[2] - غادة السمان، فسيفساء دمشقية، ص 424

بأكمله يتحرك وفقا لموسيقى مجنونه غير مسموعة بالنسبة إليه... وقف فرح يتأمل ذلك كله بدهشة»[1] تقدم من خلال موقف الحيرة الذي يعايشه بمجرد أن وطأت رجلاه أرض بيروت، فبعد أن قدم ذاته بالحالات المختلفة كالضياع والتمزق والوحدة، قدمته الساردة بنفس الحالة:«تلفت حوله، كانت السيارات تركض مسعورة، والنوافذ المضاءة تحدق بلا مبالاة...مئات البيوت... مئات النوافذ... آلاف الوجوه خلف النوافذ... كل تلك الحياة التي تدور هناك... وهو وحيد وحيد... لا أحد يبالي به، كأن المدينة المزدحمة وجدت لتعذيب الوحيدين»[2] تزداد حالة الدهشة عنده كلما نظر إلى ما حوله ، تظهر له المدينة بألف قناع و ماذا يوجد وراء هذه الأقنعة؟ هي حيرة تحاصره من كل جانب فيحس بأنه وحيد و معذب رغم الفوضى التي تعم العالم ،فهي تصور معاناة الإنسان الذي يصعب عليه التأقلم مع المناخ الجديد و هذا ما تبينه أيضا من خلال تقديم ياسمينة :«كانت ياسمينة تدور في شقة نمر الفاخرة ... وكانت سلحفاتها تمشي منكسرة الرأس أكثر من عادتها بل و أشد بطئا كأنما أثقل كاهلها الحزن... وقفت ياسمينة أمام المرآة و غم غامض يستولي على نفسها... تذكرت أنها لم تضحك مرة واحدة منذ أكثر من أسبوع... وقفت أمام المرآة لتجرب ذلك فهالها أن الدمع يغطي وجهها ... كل العالم ينحسر عنها و يخلفها وحيدة مثل صدفة فارغة على شاطئ منسي في بيروت»[3] . إن كشف ملامح هذه الشخصية، كشف لذعرها و خوفها و حزنها و ضياعها و وحدتها مما جعلها كسلحفاة تختبئ

---

[1] ـغادة السمان، بيروت75، ص17.

[2] ـ المصدر السابق، ص 23

[3] ـ المصدر السابق، ص 42

خوفا من المواجهة ،كذلك ياسمينة خافت من الاصطدام مع عالم تطغى عليه المادة والسلطة ،فهي تعيش صراعا بين عالمها الداخلي و الخارجي .

انطلاقا من نقطة الصراع بين العالمين تقدم الساردة شخصية الذي ضاع حلمه في لحظة و الذي بناه منذ ثلاثين سنة:«أبو مصطفى صامت تماما ،إنها ليلة العمر و ضربة العمر ،طوال عمره و هو شبه واثق من أن جني المصباح ليس بعيدا و أنه لا بد أن يصطاد المصباح السحري ذات يوم و تتحقق كل رغباته و ينعم بالسلام الداخلي و الغبطة، ثلاثون عاما و هو يركض على الأمواج بحثا عن الجني ، ثلاثون عاما و هو يرمي شباكه ثم يتحسس بيديه محتواها لعله يجد المصباح.... رمى بشباكه،أشعل فتيل الديناميت، الحزمة كلها دفعة واحدة... ها هو جسده كله حزمة ديناميت لصيد المصباح ... اصطبغ الموج بلون أسود طفت كسمكة نادرة مضرجة بالدم»[1] تقديم شخصية أبو مصطفى ،تقديم حالة الإنسان الذي يسعى لتحقيق أحلامه التي طمح إليها حتى لو كلفه هذا حياته و لو احترق من أجل إضاءة دروب الآخرين ، فموته موت للحلم و لحقيقة المصباح السحري.

إن قلنا الحلم على أرض الواقع ، تظهر شخصية كفى زوجة خليل عندما قدمتها الساردة شخصية حالمة، هاربة من واقعها:«ها هي الآن تخطو خطوتها الأولى في أرض الحلم... تعبت من بيروت و عالمها الخشن المتوحش الخاوي من أي عزاء، صحيح أنها باعت كل ما تملكه من حطام الدنيا لتغادر بيروت ... و استطاعت أخيرا جر

[1] ـ غادة السمان ، بيروت 75، ص 79

زوجها إلى الطريق الصحيحة طريق النجاة»[1] ، فهذا التقديم من طرف الساردة توعية منها إلى المتلقي بهذه الشخصية وأهم هدف عندها هو تحقيق حلمها وخاصة البحث عن المكانة المرموقة وعن المال بالدرجة الأولى، وهو نفس حلم رغيد الزهران في البحث عن المال ولكن بتحقيق صفات مختلفة تصل إلى المليار، وهنا تقدم الساردة هذه الشخصية:«لقد أنفق رغيد ثروة خرافية لتحقيق حلمه، ولكنه ليس نادما... داخل هذا الرحم الذهبي المياه والجدران يشعر بالأمان... ثم يحب أن يسترخي هنا... هنا لا يعود جسدا نصف مرتهل تفترسه الشراهة، ضغطه الشرياني لم يعد مرتفعا... قامته ليست قصيرة، لم يعد رغيد الزهران، لم يعد في الستين من عمره... عيناه ليستا مهددتين بالعمى... هنا لم يعد له زمان ولا مكان ولا تاريخ... إنه الزمان والمكان والأبدية... هنا يتجاوز كل شيء إلى حقيقته: العظيمة الكلية المتجاوزة للشخصيات لتفاهات البشر من حب وألم ومرض و موت...»[2]

حين قدمت شخصية رغيد تجلى فيها نموذج الإنسان الثري الذي يعادل كل مستويات الشر والكره والبخل والاستغلال، وفي المقابل تقدم شخصية أمير المناقضة تماما لشخصية رغيد:«كان أمير ما يزال جالسا في المقهى، يرشف قهوة باردة، وثمة حزن موجع يثقل على صدره على الجانب الأيسر فذراعه... لا، لن يدع اليأس يتسلل إليه وإلى حروفه... لن يدعهم يحققون سحرهم الشرير، حين ينقلب الأخ ضد أخيه بعد

[1] ـ غادة السمان ،ليلة المليار ،ص 19

[2]ـ نفس المصدر، ص36، 37.

سلسلة من الأحقاد الهشة والتناقضات الهزلية، ويقتل قابيل هابيل ثم ينتحر، والعدو يتظاهر بالاستنكار لوحشية ما يدور في بيانات لفظية رخوة لا تردع ولا تمنع.... نعم... إنه متهم بالتفاؤل مهنة جادة تتطلب كدحا... وقد اختارها »[1] من ملامح شخصية أمير النيلي المتسمة بالحزن ، ومن خصاله مفارقة اليأس والأمل، تتميز بحب التغيير والتفاؤل والإرادة حيث يجعل من عوالمه الخيالية، عوالم واقعية حقيقية حيث نؤلمها الحياة بزيفها وصخبها وتحركها ضد رغباتها في بعض الأحيان.و تقديم دنيا فيه كثير من المفارقات التي اجتمعت في شخصية واحدة: «... دنيا ما تزال حائرة... إنها تشعر بأنها ضالة، غادرت مستنقعها العتيق ولم تجد وعاء جديدا يحتويها... تقضي نهارها في التناقض، تلعب دور الثائرة حينما تهرول إلى الحلاق لتلعب دور سيدة المجتمع حينا آخر... تخرج في تظاهرة قبل الظهر هاتفه من أجل لبنان والعرب والكادحين، وتقضي مساء ما في حفل الكوكتيل مع جلادي شعبها... ها هي الآن في سيارتها الفاخرة، والسائق يعود بها إلى الفيلا بعد نهار آخر عبثي من التفتل بين القطب وخط الاستواء»[2] تقديم دقيق لهذه الشخصية وخاصة عند خروجها لمعانقة حياة جديدة بعيدة عن أسوار الفيلا والقيود التي تكبلها، البحث عن الحرية والإحساس بالوطنية والهوية، الخروج من دائرة الانزواء والانطواء إلى عالم مغاير وكأنها تدافع عن قضية مصيرية تبنتها الساردة حيث تبين هذه الفكرة:«تجليا لذات تفكر وتعرض وتقول ما تفكر فيه وما تعرفه بل ستغدو

---

[1]ـ غادة السمان، ليلة المليار، ص170.

[2]ـ المصدرالسابق، ص336.

مظهر الذات وانفصالها عن نفسها، إنها مكان كله خارج، لا باطن له، تنبسط عليه مجموعة من المواقع المتمايزة للذات»[1] حسب رأي ميشال فوكو.

أما تقديم ماريا فقد كان من خلال مناشدتها للوحدة ومعانقتها للحلم:«تظاهرت ماريا بالنعاس والإرهاق لتظفر بالانفراد بصوت قلبها، كانت مرهقة لكنها متوترة... حين ماتت الأصوات ونام الجميع تسللت إلى الشرفة، وأشعلت سيجارتها وبحثت عبثا عن الشاطئ، البحر الشاسع الذي كان من زمان يرقد في القاع عاريا تحت ضوء القمر، ضوء القمر كان هناك لكنها شاهدت هذه المرة العديد من المباني الجديدة وأدركت بحزن»[2]، ليس هذا فقط ما تحس به ماريا من قلق وتوتر، لكن هناك أسباب حقيقية وراء هذه الحالة، تتمثل في الحاجة إلى التأمل وإدراك الواقع بكل تغيراته، وخاصة عندما قدمت شخصية د/ماري روز:«نسيت د/ ماري روز كل شيء عن كابوسها و مخاوفها و ركضها المسعور في زقاق الهلع وعادت إلى حقيقتها الداخلية طبيبة تسيل إنسانية لا تريد غير احترام الآخر وإنقاذ روح أخرى مختلفة أو غير مختلفة لا فرق... تأثرت ماري روز بمهرجان الحب العفوي... أحاطوها بأيد متورمة بالشفاء والعمل و الكدح والفقر... كادت تدمع دهشة أمام كرم الذين يهبون القليل ولكنه الكثير في نظرها لأنه كل ما لديهم ببساطة وبراءة وعفوية أسرتها، وعت متعتها الأولى: العطاء لمن هو بحاجة إليها في الكوكب الشاسع، للخالق العظيم »[3]، هو تصوير لحالة اجتماعية عاشتها بعض المجتمعات

---

[1]ـ عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص137.

[2]ـ غادة السمان، سهرة تنكرية للموتى، ص50.

[3]ـ غادة السمان، سهرة تنكرية للموتى ، ص207.

العربية، في فترات متباينة، وكأنها تقدمها تقديما سوسيولوجيا يقوم على التجربة، وإدراك تلك القيم والمعاملات الإنسانية سواء من طرف الشخصية أم من طرف المتلقي، كما قدم السارد شخصية فواز:«كان فواز قد سمع الكثير من أمه عن فوضى مطار بيروت، لكنه في وقفته بانتظار وصول حقيبته من الطائرة بين وجوه بدت له أليفة لاحظ رقي المكان وسيادة النظام... عاوده الهلع... هلع طفل وجد نفسه للتو على قارعة أتوستراد، تجمع الحزن في حنجرته سحبات ماطرة وخاف أن تنهمر دمعة وسط ذلك الحشد قرب باب الخروج »[1] انطلاقا من شخصية فواز، من ملامحه المتعددة كالخوف والذعر الذي شكل خلفية سابقة أثرت على شخصيته بمجرد رؤيته للمطار والفوضى التي تعمه لكن مع نظامه ، إلا أن الهلع يسيطر عليه وهذا التقديم جسد صفات هذه الشخصية على طول الأحداث.

إن السارد عندما قدم لنا هذه الشخصيات اعتمد على عدة مستويات منها المستوى الاجتماعي، الإنساني، الأخلاقي ، والروحي وكل هذه المستويات تكاثفت علاقتها فيما بينها لتقدم لنا في بعض الأحيان الأفكار التي تبنتها الكاتبة وتدافع عنها من خلال هاته الشخصيات، وفي أحيان كثيرة تحاول أن تصل إلى الصراع الذي يكمن في كل إنسان خاصة بين الأنا والآخر، بين الحقيقة والكابوس، بين الواقع والمتخيل.

[1] ، المصدر السابق، ص39/38.

وهذا التقديم يميز كل شخصية عن أخرى، فالكشف عن مميزاتها ووظائفها إضاءة لكينونتها ومنه إبراز الجانب الجمالي في الخطاب الروائي بتلاحم كل هذه العناصر.

ولا نكتفي بتقديم السارد للشخصية ، وإنما تستند طريقة التقديم إلى شخصيات أخرى ربما تكون قد عاشت وعايشت الشخصية أو أن تكون على علم بها وهذا من خلال علاقة التأثر والتأثير التي تجمع بينهما.

فأبو مصطفى يقدم ابنه مصطفى من خلال دخوله إلى عالم الصيد، ولكي يكسر ذاك الحاجز بينه وبين العمال وإرضاء فضولهم لمعرفته:«هذا ابني مصطفى بصف الباكالوريا... سيترك المدرسة ويتعلم الصنعة لأني تعبت... سيحل محل أخيه المرحوم علي»[1]، تقديم أبو مصطفى لمصطفى استنادا لمعرفته به، فحدد مصير ابنه التعليمي بالتوقف عن الدراسة وتبيين هدفه بتعلم صنعة اليد:«هذا الولد لن يصير صيادا، إنه مفسود وصايع... يريد أن يكون شاعرا... إنه نصف مجنون... غارق في الأحلام والأوهام»[2] نتيجة لأوهام ابنه،التي قرأها من خلال أفكاره الداخلية، إنه الشاب الشاعر الذي يريد والده في لحظة أن يطمس وجوده موهوبا و حالما ويغير وجهته لمعانقة البحر ومن ثم الصيد، وكأنه يريد أن يظهر رؤيته بأن العلم والحلم لا

[1]- غادة السمان، بيروت 75، ص27.

[2]- المصدر السابق، ص34.

وجود لهما في عالم يصعب فيه تحقيقهما ويصعب الحصول فيه على لقمة العيش حيث يصطدم الحلم بالواقع.

وتستند دنيا في ليلة المليار على تقديم شخصية نديم من خلال العشرة الزوجية ومعرفتها الكافية به:«ذلك الشخص الخطر، الذي يلعب دور الصعلوك، منبوش الشعر، مدخن الغولواز مع الفنانين، والثري مدخن السيجار المتقن السيشوار مع الأثرياء، ويرتدي الصندل مع اليساريين، ويحمل الكلاش مع الثوار، ويغني الموال مع ضيوفنا العرب البلديين، وينشد الأوبرا مع شريكه الإيطالي، ويرتدي العمامة والجبة مع البعض، ويتلو أبانا الذي في السماوات مع البعض الآخر... ماذا يخفي تحت هذه الأقنعة كلها أم أن هذه الأقنعة هي تقمصات متعددة لوجهه الحقيقي، وليست له وجوه خارجها، ولا وجه مستقل تحتها؟ »[1].

تبرز دنيا جوانب مختلفة في شخصية نديم، فمرة من الطبقة الاجتماعية الوسطى ومرة من الطبقة الأرستقراطية بلا قيم ولا مبادئ، لا يفهم في أمور كثيرة ، فتارة يتبنى تيارات يسارية وتارة أخرى يعتنق الفكرة الثورية، يعود إلى أصالته زيفا وخداعا دون وجود أدنى وظيفة على الموروث الحضاري والثقافي والذي يتبناه بالسفر إلى عوالم حاضرة، وهي أقنعة بألوان وأشكال مختلفة لوجه واحد أم هي وجوه متعددة تختفي وراء قناع واحد. فدنيا بتقديمها، ساعدت في تحليل الوضعية الاجتماعية للشخصية العربية التي تعاني الانفصام والاتصال في الوقت نفسه، أين

[1]- غادة السمان، ليلة المليار، ص46.

كان الشعور الحاد بالخيانة لأصول الوطن، خيانة المجتمع، رغم الإحساس القوي بأسباب تغير القيم في هذا الواقع.

أما نديم فقد قدم شخصية خليل لرغيد الزهران عندما كان يبحث هذا الأخير عن موظف يمنحه ثقته ويمنحه هو الأمان:«خليل الدرع، لبناني عمره بين الثلاثين والخامسة والثلاثين، صاحب مكتبة، قروي الأصل، جامعي وطني وليس حزبيا كما سمعت من أبوي، لكنه كثير المتاعب والمشاكل مع صحبه، فقير ومتكبر، ولكنه صار مؤخرا يتمسح بالأغنياء فيما يبدو، ويركب مقصورة الدرجة الأولى بالطائرة وثيابه المهلهلة وأظافره الوسخة غير المقلمة وساعة يده العتيقة الرخيصة تشي به...»[1] يركز على أهم التفاصيل التي تخدم سيده رغيد، انطلاقا من تحديد عمره الدال على ملمح شكله الخارجي العام، مقرونا بأهم الملامح الأخرى من أصله، مهنته، وملامحه الخارجية التي لا توحي بالثراء، المهم هو البساطة في كل شيء حتى في التفكير والسذاجة أيضا والتي تمنح السيد ممارسة السلطة عليه بشتى الطرق.

وهذا يساعدنا في معرفة رغيد الزهران بتقديمه من خلال شخصية نسيم الخادم الذي يعرف أدق تفاصيل حياته:«... وحش خرافي اسمه رغيد الزهران له آلاف الوجوه ويقيم في آلاف القصور ويتحكم بأرزاق الناس ومصيرهم خلف بحار وبحار...»[2] . رسم نسيم هذه الشخصية وحشا أفصح عن حبه للسلطة، عن وجوهه المتعددة،

[1]- غادة السمان، ليلة المليار ، ص73، 74.

[2]- المصدر السابق.ص151.

وعن طرائق تحكمه، حيث يريد أن يصل إلى المتلقي ليمقت هذا النوع من الشخصيات التي تحيا في المجتمع ، والنظر إليها بعين الاحتقار، والنظر إلى نسيم بعين الإجلال الذي يسعى لقتل هذه الشخصية وطمسها من واقعه وواقع كثيرين، وكذلك قدم خليل شخصية أمير النيلي بعد صدمة اللقاء ، وبعد بعض التصورات التي تصورها حول هذه الشخصيات والتي لم تكن مطابقة للواقع لأنه كان يعشق أفكاره ويرى هذه الشخصية من كتاباته:«إنه أصغر سنا بكثير مما كان يتوقع... وأكثر وسامة من صوره... تصوره في الخمسينات من عمره وفوجئ به في أوائل العقد الرابع... بسيط الملبس... شاب الحركة، قوي البنية... دونما سمنة... يبتسم بسهولة وببساطة، فتشتعل عيناه بعسل طفل وتضيء أسنانه المتناسقة... وجها يضيء بود غير مصطنع، واهتمام حقيقي بالآخر»[1] ، يتمازجح التقديم هاهنا بين السارد وتصورات خليل، اعتمد على الملامح الخارجية الموحية ببساطته وبراءته وعدم التكلف والتصنع في تصرفاته مما يبدي الاهتمام بالآخرين، فشخصية أمير النيلي وجدت مكانتها الحقيقية عند خليل فتواصلت العلاقة بين القراءة والأفكار الخلفية والترتيبات الثقافية التي بقيت راسخة منذ أمد بعيد مع واقعية هذه الشخصية التي لم تناف هذه التصورات بل زادت في تجذرها وتوطد العلاقة بينهما.

---

[1]-غادة السمان، ليلة المليار ،، ص91، ص92.

وتظهر شخصية ليلى سبوك مقدمة من طرف صقر من خلال تلك الأسئلة التي يطرحها خليل لمعرفة بعض الشخصيات ومنها شخصية ليلى:«ليلى سبوك، عجوز في الأربعين، وهي المرأة الوحيدة التي تحصل على نقود منهما دون أن يلمسها أحدهما... حسنا... إنها رجل لا امرأة، وإن كانت تبدو كذلك أحيانا... لديها مكتب خدمات، أسسته خلال الأشهر الأخيرة ونجحت، وهي نشيطة حقا ولديها اتصالاتها هنا ومعارفها... وتلبي كل شيء سريعا وبدقة... درست المحاماة وعملت في الأمم المتحدة ثم انصرفت لعمل حر، يقال أنها من أصل عربي... إنها أمهر من أن تكون عربية... إنها بالتأكيد أجنبية، وميزتها أنها تفهم العربية»[1] يحاول بهذا التقديم أن يركز على قوة هذه المرأة ودقتها وصرامتها ونظامها في العمل، فاعتمد على توضيح ملامحها العربية، وإتقانها للغة الأجنبية والذي لا يعرفها يجهل أنها من أصل عربي ، ليؤكد حقيقة أثبتها الزمن باستمرار، وهي المحافظة على القيم والمبادئ من منظور صقر في كونها رجلا لا امرأة، المحافظة على الذات من أجل مواجهة الآخر، لكن أمير النيلي وبالتغيرات الطارئة يستقرأ شخصية ليلى التي لا تبتعد كثيرا عن تقديم صقر إلا أن من وجهة نظر أمير هناك استشراف لفقدان هذه الأصالة والمبادئ والقيم:«ليلى تفعل ذلك؟ هي من دون الناس جميعا تتحول ببساطة إلى للي سبوك؟ ذلك مؤشر خطير... أصيلة مثلها، لا مبالية بالثراء والمظاهر مثلها تتخلى عن القرش المثقوب؟ إذن فالخطة المحكمة الحلقات لتكفير الناس بمقدساتهم بدأت تثمر تمهيدا لمرحلة الاستسلام البائس لواقع الأشياء لا لحقيقتها

[1]- المصدر السابق، ، ص163.

الأصلية»[1]، يتولد الخوف من المستقبل المجهول عند أمير بتقديمه لشخصية ليلى، حيث يقدم افتراضات لدخولها إلى العالم القذر وهذا بتخليها عن شيء مقدس لها وهو القرش الأزرق الذي كانت تعلقه مع قلادتها والذي كتب عليه فلسطين1946 بثلاث لغات ؛ إنجليزية ، عربية، عبرية على وجه، وعلى الوجه الآخر كتب ثمنه بعشرة مليمات بنفس اللغات، فهاجس مصيرها هو هاجس مصير الوطن أو الأمة، التاريخ، القومية والذي يبين الشعور بالمسؤولية والواجب نحوها ، وتتداخل الأصوات في تقديم شخصية بحرية،فيقدمها رغيد:«بحرية الزهران، فتاة فقيرة مهجرة... وجدوها تركض كالمجنونة حول الأنقاض... المسكينة... يقال أنها انهارت وفقدت النطق»[2] وتساهم كفى في تقديمها أكثر للمشاهدة:«أنها خارقة الجمال... أعني، بعد القصف والجوع وبدون ماكياج وتصفيفة شعر... وتبدو حلوة إلى هذا المدى؟»[3] ويضيف نديم:«إنها في الثامنة عشرة من عمرها وليست قاصرا»[4]. إن كان تقديم هذه الشخصيات لبحرية الزهران، تقديما يكتفي بالوصف الخارجي ، وأسباب حضورها إلى بيت رغيد، فإن نسيم يقرأ هذه الشخصية من زوايا مختلفة والتي يقدمها نسيم ولكن عن طريق الساردة التي قدمت لنا تصوراته:«... حينما استدارت وجلست منهمكة فوق أقرب مقعد إليها، انسكب النور من وجهها أو عليه(لا يدري)، وشاهد تلك الملامح باهرة

---

[1] ـ غادة السمان، ليلة المليار، ص170

[2] ـالمصدر السابق ، ص190.

[3] ـ المصدر السابق ، ص190

[4] ـ المصدر السابق ، ص190

الحسن حتى الغرابة والفرادة، والأنيسة المألوفة حتى أنها تذكره بأمه وشقيقاته. فيغص نسيم ويكاد يبكي... ففي النظرة الثانية إليها لاحظ نسيم جراحها وكأنها لم تكن موجودة لحظة دخولها... جراح و رضوض، كأنما زحفت فوق حطام الزجاج والليالي عشرة أعوام... في النظرة الثالثة لم يسر في وجهها غير شموخ قمم جبلية نائية مثلجة... رمقها بنظرة أخيرة، فشاهد وجها جديدا من وجوهها»[1] تقديم بحرية وتحليلاتها رمز للمرأة الصامدة رغم الجراح الخارجية والتي تنزف من داخلها، رمز للمرأة في قمة مأساتها ، ولا تجد إلا الصمت يعبر عما يختلجها، هو تقديم لوجوه تعددت ولمواقف اختلفت، فمن موقف نسيم التأملي جاءت شخصية بحرية هادفة، صامتة متحدية، تعانق بعض الجوانب الداخلية لنسيم مما وجد فيها الوجه الآخر له.

أما في« الرواية المستحيلة» فيقدم لنا أمجد ابنته زين من خلال تبين الفرق بينه وبين بنات العائلة:«إنها ليست كبنات عمها وعمتها، نصف شقراء بعيون ملونة بل هي سمراء بشعر أسود داكن وتشبه ملايين البنات وليست فرنجية المظهر، نحيلة كدودة وازدادت نحولا بعد وفاة أمها، ثم إنها لا تحاول الرقص ولا الغندرة ولا التظاهر بخفة الظل استدرارا لحب الأسرة كبنات عمتيها وعمها... إنها النعجة السوداء بامتياز... أذكر أن عمتها حاولت تكبيسها مدعية أن عليها ثقل من الجان، ورفضت زين بشدة متملصة، ورفست عمتها هاربة مما جعلها توقن من دخول جني شرير في جسد زين»[2] فتقديم شخصية زين من طرف والدها تأكيد على تميزها عن الجميع في شكلها وسلوكاتها، حتى إن عمتها

[1]- غادة السمان، ليلة المليار، ص237.
[2]- غادة السمان، فسيفساء دمشقية، ص45.

بوران تضيف إلى هذا التقديم:«زين مثل نص نصيص، حجمها صغير وضجيجها كبير»[1] وهو تبيين لطبيعتها الخاصة من عناد و دلع وتربية خاصة قبل وفاة أمها حتى تكون في بعض الأحيان مرفوضة من طرف أسرتها، ولا زالت بوران تصر على هذا التقديم وتنعتها بصفات مختلفة:«تربية أمها لم تكن تربية... وهذه الجردونة نسخة عن أمها بسمرتها وعنادها... منذ صغرها ركبها أكثر من عفريت، تذكرين أنها صارت تتكلم بالفرنسية مع أمها وعمرها تسعة أشهر، يا لطيف وذهبت إلى المدرسة وعمرها سنتان... وهي الآن تقرأ وتكتب بالفرنسي والعربي وتتابع تعليم جهينة القراءة والكتابة... عفريتها قوي... هذه العفريت جعلها نحيلة مثل الخيط ومفصحنة مثل نص نصيص...»[2]. تقديم ليس الهدف منه الافتخار بزين، بتعلمها اللغات، وقدرتها على التحدي ولكن هو رفض العمة لهاته التربية وهذه المبادئ، وما تركت صفة من الصفات القديمة(جرذونة، مفصحنة، نص نصيص) إلا ونعتتها بها، وهذا التقديم لشخصية زين يظهر لنا من خلال أحداث الرواية في وظيفتها وفي ظهور دورها.

ولا يبتعد تقديم بوران لزين، عن تقديم ماوية لفيحاء:«ليس بمقدوري حتى أنا أن أجعلها تبدو جميلة، ببشرتها المشوهة بآثار الجذري وفمه العريض وأنفها الكبير،ولعل بشاعتها أنقضتها، فهي تذهب وتأتي إلى المدارس على هواها دونما مرفقة، عيناها فقط جميلتان ولكن شعرها الأجعد كشعر السنغاليين لا يمكن تطويعه حتى بالسيخ الساخن، ثم إنها

[1]ـ المصدر السابق ، ص45.

[2]ـ ، المصدر السابق ص56.

أطول قامة مما ينبغي كأنثى وضخامتها تجعلها شبيهة بالفيل... فلماذا تبدو على وجهها باستمرار علامات الرضا، مع أن الجمل لو رأى حدبته لوقع وانكسرت رقبته، ثم إنها يتيمة الوالدين أقامت معنا في البيت ريثما عاد شقيقها مأمون من دراسته في باريس»[1] . حتى وإن قدمتها بصفات تمقت فيها جمالها إلا أنها تحسدها على علمها ووظيفتها، كما تحسدها على علامات الرضا التي تبدو مرسومة على وجهها، فهذا التقديم أراد أن يؤكد بأن الجمال الشخصي لا يكون في الجمال الجسدي بقدر ما يريد أن يكون جمالا روحيا وهذا ما يثبته فؤاد صديق فواز في« سهرة تنكرية للموتى» عندما يقدم له سميرة ويقدمها لنا نحن أيضا:«إنها طالبة ماجستير في قسم الأدب العربي في الجامعة الأمريكية ، كأختي وأظن أنها في الثانية والعشرين من عمرها... أي أصغر سنا منا بسنوات... لقد كبرنا... اسمها سميرة... إنها أديبة صاعدة والأكثر موهبة بين بنات جيلها، إنها إنسانة ممتازة...»[2] ، هذا التقديم تعظيم لمكانة سميرة في نظر فواز، فهي الإنسانة المتميزة بين بنات عمرها، تسعى لإثبات وجودها عن طريق الكتابة، وتسمح لها دراسة الأدب في توسيع موهبتها وإبراز شخصيتها بصفتها مثقفة هذا الوطن.

لقد كان التقديم الغيري من طرف هذه الشخصيات من خلال منظور خاص ووفق تلك العلاقات التي تجمعها مع بعضها البعض والتي تمنح دلالات مغايرة

---

[1]- غادة السمان، فسيفساء دمشقية، ص70.

[2]- غادة السمان، سهرة تنكرية للموتى، ص102.

أثناء بنائها فيضفي عليها جمالا مميزا محاولا تبئيرها. وتقديمها كحالات اجتماعية ونفسية محاصرة بكثير من التحولات.

المبحث الثالث: بنية وصف الشخصيات:

يعد الوصف من أهم العناصر التي تقدم لنا الشخصية بإبراز ملامحها سواء أكانت خارجية أم داخلية ومساهمتها في تقديم الصورة على المستوى السردي.

1- بنية الوصف الخارجي:

وهو ما يقدم لنا الملامح الخارجية للشخصيات والتي تميزها عن بعضها البعض.

لقد وصف فرح ياسمينة في رواية «بيروت75 » :« ترتدي ثوبا قصيرا جدا يكشف عن ساقين شديدتي البياض والامتلاء... بيضاء جدا، ممتلئة جدا، سوداء العينين جدا كأكثر الدمشقيات»[1] يحدد مظهرها الخارجي من خلال تلك الأوصاف التي ترتبط باللون الأبيض سواء بشرتها أو سيقانها حيث تظهر عيناها شديدة السواد، فهو يقدم صورة لامرأة أخاذة بجمالها والتي ربما تساعدها هذه الأوصاف في عملية الإغراء والإغواء والتي أدت بها إلى نهايتها المؤسفة.

في حين تصف لنا أبو مصطفى:«استند بيده الخشنة المؤسفة الكبيرة إلى المقعد الأمامي وهو يرمي بجسده الضخم في المقعد الخلفي أجفلت ياسمينة حين لمحت يده الكبيرة ذات الأصابع الثلاث، وموضع الأصبع المبتورة بأكملها ونصف الأصبع الأخرى

[1]- غادة السمان، بيروت75، ص5، ص8.

الباقية...»[1] . في هذا السياق الوصفي ، حدد السارد أهم الأوصاف الخارجية التي تتصف بها الشخصية مبينا أنها ذات يد كبيرة بأصابع ثلاثة تفاوتت أشكالها، وهي صفة بارزة لأبي مصطفى نتيجة صيده للسمك بالديناميت الذي كان له نتيجة سلبية في تشويه المظهر الخارجي ليده.

أما في« كوابيس بيروت» فالساردة تصف لنا جثة العم فؤاد:«تصلبت تماما وبدأت ملامحها تتورم وتتبدل قليلا... انفك، انفرج قليلا وارتسم على الشفتين المزرقتين المنفرجتين عن أسنان اصطناعية، ما يشبه الابتسامة الساخرة جدا: إنه الموناليزا، موناليزا الحرب الأهلية، موناليزا بيروت75 »[2] ، هذا الوصف الخارجي لشخصية العم فؤاد، وصف لكل شخصية تموت يوميا في الحرب، لهذا عدت صورة تشيكلية فنية رسمتها أيادي الحرب، في عالم لا يقدم إلا صور الوطن الحرب الخالدة والأبدية.

أما وصف بحرية في ليلة المليار فكان وصفها بتبيان ملامحها الخارجية:«وكانت تهبط صبية شبه عارية يغطي الدم جسدها وآثار جراحها نصف المندملة ... كان جمالها ساطعا ومهيبا، كأنها ترتدي عشرات الأثواب... شعرها الطويل فاحم السواد متمرد كدهور تتماوج في ليل. ووجهها خال من المساحيق والابتسامات، خال من تعابير الخير أو الشر كالطبيعة، لكنه يفور حياة رغم النظرة المنومة في عيني صاحبتها... ويدا جسدها مثل تمثال فني خارق الجمال يعبر عن الشباب ويخلده وثابا دونما جلبة... لكنه تمثال

---

[1]- غادة السمان، بيروت 75، ص 11 .

[2]- غادة السمان، كوابيس بيروت، ص119.

مشى غابات من الحرائق والعذابات والأهوال... مر بسبع طبقات للجحيم ولعله مازال...»[1] وصف شاعري بلغة جمالية، توجت جمال بحرية بدهر تماوجت لياليه، بعفوية الطبيعة وبراءتها في هذه اللحظة الآنية التي نزلت فيها إلى السهرة، جسدت جمالا أبديا، خالدا كأنها تمثال نحتته أياد مبدعة، فتوسمت بالهدوء والصمت لكنها تخضبت بالعذاب والألم والجراح التي كانت تنزف ولا تنزف، وصف لوجه تعددت ملامحه فكانت رمزا لهدوء الليل، سحر الشعر، جراح الدهر، براءة الطبيعة ترتدي عباءة الأيام الرمادية والبيضاء، قصيدة أبدية جمعت الوطن، الظلم، الحرية، الإنسانية والمعاناة. هي قصيدة طلسمية يريد كل من حولها أن يفك حروفها:«ذهل الحاضرون... كانت جميلة إلى المدى الذي أنسى البعض جراحها وهول مشهد الدم الذي يكسوها... تابعت بحرية مشيتها المهيمنة نحو الشرفة كفراشة تفتش عن هواء نقي، وقبل أن تنحدر فوق السلم المهيمنة نحو الحديقة، التفتت إليهم وحدقت فيهم كمن يتأمل وحشا واحدا له عشرات الوجوه والأجساد فرمقتهم بنظرة جمالية تقطر احتقارا وتأنيبا ولا مبالاة... ثم استعادت عيناها مظهرهما الزجاجي ومضت حتى ابتلعها الظلام »[2] بعد الوصف الخارجي الكلي لهذه الشخصية ركز السارد في هذا المقطع على الجمال الذي ينبعث من عمق الجرح لكن أكثر ما يميز بحرية تلك النظرة الثاقبة الحادة التي تنبعث منها شرارات متعددة كاحتقار بعض من شخصيات الحفلة لتصرفاتهم

[1]- غادة السمان، ليلة المليار، ص251،

[2]- غادة السمان، ليلة المليار،ص 252.

وسلوكاتهم السلبية، تأنيب للشخصيات التي تغار عليها وعلى الوطن بالتحديد، ولا مبالاة للشخصيات التي تستفزها بنظراتها لكن سرعان ما استعادت تلك النظرات صفاءها وتأملها في هذا الوجود . إن وصف السارد لشخصية بحرية انطلق من حضورها مفاجأة للسهرة، فوضح للمتلقي الجمال العربي بعروبته الساحرة إلا أنه أراد أن يربط هذا الوصف مع المكان الذي بقيت فيه الشخصية، وكانت محل الأنظار والتي من خلالها أرادت الوصول إلى فك تلك الشيفرات المختلفة التي ترتبط بكل شخصية وخاصة من ردود فعلها. مع أول رؤية لهاته الشخصية في المقابل يظهر وصف لجمال جهينة خادمة هند :«يبدو له الوجه أثيريا بعينين زرقاوين بل كثيفتي الزرقة تحدقان فيه عبر أهداب ترف كفراشات مسحورة،وقد توج ذلك السحر كله شعر أشقر يرقص عند أدنى هزة منها لرأسها الذي يعتلي قامة فارعة أكثر طولا من قامته بعدة سنتيمترات قامة ملفوفة على عوالم من الجمال الرشيق كجواري ألف ليلة وليلة »[1] يبدو أن الساردة من الوصف الخارجي لجهينة كلون الشعر ولون العينين وطول قامتها، قدمت جمالا باهرا عانقت بهذا الحضور الجمالي الجمال الغائب لجواري ألف ليلة وليلة فكان التقاطع ظاهرا بين العالمين:الحاضر والغائب من أجل إبراز وظيفة الجمال في الإثارة من خلال انهيار القوة الذكورية (الرجل) أمام ضعف المرأة(الأنثى) ويتجسد ضعفها في جمالها الذي تستمد منه قوتها. لكن تقدم الساردة

[1]- غادة السمان، الرواية المستحيلة، ص50.

صورة أخرى لجمال من نوع آخر غير الذي عرفناه في جهينة، وهو وصف فيحاء المتعلمة التي ربما في نظر مجتمعها صارت عانسا نتيجة لانصرافها للعلم:«وأطلقت فيحاء ضحكاتها الخاصة المجلجلة... كانت هائلة الضخامة... طويلة القامة وبدينة وكل ما فيها كبير... عيناها الجميلتان كبيرتان وكذلك فمها وأنفها وأسنانها و صوتها... وصراحتها... شكلها يذكر زين بالذئب بعدما تنكر بثياب الجدة وجلس في فراشها بانتظار حضور حفيدتها ذات الرداء الأحمر»[1]

الملاحظ في هذا الوصف أن السارد قد حقق مبدأ المصداقية في وصفها وتقديمها لنا، فهو لم يصفها وصفا مستقلا من خلال رؤيته بل بارتباطها بالحدث الروائي فيوظف بشكل مفصل للملامح الشكلية البارزة فيها وهي ملامح ليست بالجذابة والفاتنة. والاهتمام البالغ بهذا الوصف ناتج عن تبيين أثره على الأسرة حتى أنها شبهتها بالذئب في القصة المعروفة (القبعة الحمراء) في أدب الأطفال فمرة تعانق بوصف الجمال الفاتن في قصص ألف ليلة وليلة ومرة أخرى تعانق قصص الأطفال وهذا كله لأجل المفارقة والتفاوت في الجمال ومدى قدرته على الإثارة.

ووصفت زين بصفاتها الخارجية وتصرفاتها:«وبدت بنحولها وضآلتها مثل حنجرة كبيرة فعي عادة خجولة ومنطوية، بينما نهض والدها من مقعده فخورا بدفاعه عنه

[1]- غادة السمان، فسيفساء دمشقية، ص121.

ومدهوشا بنوبة وقاحتها وهي الساكتة المطحونة عادة»[1] وتؤكد أيضا على هذه الصفات:«كانت تحب زين حبا جارفا وتشفق عليها من نحولها الذي ورثته عن أمها وقصر قامتها وصغر حجمها وسمرتها القمحية»[2]

عمل السارد على تحديد الملامح الخارجية لشخصية زين، فالسمرة والنحول وقصر القامة صفات ثابتة فيها لكن ما يتغير هو سلوكاتها الخارجية من الإنطوائية والسكون إلى الاندفاع والمواجهة.

كما وصف لنا شخصيات متعددة كالحاجة حياة ،بوران،ماوية، وفيحاء بملامحها الخارجية من خلال لبسها:«ارتدت الحاجة معطفها الأسود الوحيد ووضعت فوق رأسها البرلين الأسود الذي يغطي شعرها وكتفيها حتى خصرها بعدما عقدته تحت شعرها من الخلف وتدلى منه فوق وجهها نقاب أسود نصف شفاف... بوران اكتفت بمنديل أسود غطت به شعرها وجهها... فلك وضعت على رأسها قمطة غطت شعرها بأكمله تتدلى منها منديل بطبقتين على وجهها وماوية اكتفت بحجاب شرعي سطر شعرها ولا يرى منها غير نصف جبينها وبقية وجهها حتى أسفل ذقنها أما فيحاء فمشت صوب الباب معهن والشجار دائر حول سفورها واقتدائها بالمرحومة هند التي كانت لال تضع الحجاب على وجهها وتترك الإيشارب يسقط عمدا عن رأسها وشعرها مثلها مثل النساء الأجانب»[3]، وصف السارد الحاجة حياة، بوران، فلك، ماوية، فيحاء بملامحهن من خلال

[1]- غادة السمان، الرواية المستحيلة، ص101.
[2]- المصدر السابق،ص119.
[3]- غادة السمان، الرواية المستحيلة، ص127.

لباسهن، الشخصيات تنحدر من عائلة واحدة كلهن يلبسن لباسا واحدا لكن يختلف شكله من واحدة إلى أخرى، فلباسهن عالم رمزي دلالي يقوم على مرجعية اجتماعية ولهذا أدخله روسي لاندي ضمن ما أسماه بالشيئي(Objectuel)أي:«الأنساق القائمة على أشياء يروضها الإنسان وينتجها ويستعملها، ثياب، حلي، زخارف، أدوات مختلفة، آلات، بناءات من كل نوع، موسيقى، فنون رمزية...» [1] . فكان اللباس يتباين بين التقليدي(البرلين) والحجاب الشرعي(الديني) والحضاري(الإيشارب) ، فتعددت مستويات اللباس بتعدد مستويات الشخصيات فمنها من تمسك بالتقليدي(الحاجة، بوران، ماوية، فلك) لكن الدعوة للتحرر وكسر قيود المجتمع كانت واضحة عند (فيحاء) من خلال تحطيمها للقاعدة التقليدية ودعوتها للتجديد من خلال تلك الأفكار التي ورثتها منت عند هند.

أما في رواية «سهرة تنكرية للموتى» فقد وصف السارد سميرة:«قامة كالنخلة بعنق بجعة، بعيني عرافة بشعر كستنائي حريري طويل، بمشية عارضة أزياء بشفتي شهرزاد بوعود ألف ليلة وليلة»[2] مرة أخرى ، وعند وصف الساردة لشخصية سميرة من خلال طولها ولون شعرها وطريقة مشيتها تعانق من جديد نص ألف ليلة وليلة باستحضار شخصية شهرزاد، هل هو استحضار للجمال العربي

---

[1]- مبارك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص23.

[2]- غادة السمان، سهرة تنكرية للموتى، ص101.

للأصالة العربية؟، أم هو إثبات للقيم الجمالية المتوارثة؟ فما يريد الوصول إليه السارد هو أن يستوعب القارئ الماضي والحاضر في آن واحد.

إن الوصف الخارجي لهاته الشخصيات في الخطاب الروائي لغادة السمان، وصف اعتمدت فيه الساردة على الشكل واللون، المميزات المختلفة لكل شخصية حيث منحتهم صفات آدمية لكن كانت تعتمد على تقنية المزاوجة بين الماضي والحاضر لتثبت رؤيتها وسموها وكيفية ربط هذا الوصف بالزمان والمكان والحدث الروائي.

2- بنية الوصف الداخلي:

هو البحث عن أهم الملامح الداخلية للشخصية حيث يبحث السارد عما يدور في أعماقها وعما تفكر فيه من خلال رؤيته الثابتة.

فالسارد في رواية«بيروت75» وصف لنا أبو الملا:«قد كان أبو الملا في حاجة إلى إطلاق هذه الآهات كي لا يتفجر قلبه المريض... قلبه المريض هو الذي جره إلى هذه الحال... هو الذي جعله يعود للتو وقد خلفها وهي الصغيرة الحلوة هناك في أحد قصور الأثرياء الصيفية، لقد مر بمثل هذه التجربة من قبل وحزن كثيرا ولكن الأمر مختلف هذه المرة... إنه يحس بقلبه مذبوحا... قالوا إن الحزن لا يناسبه »[1] . حدد لنا السارد واحدة من

[1]- غادة السمان، بيروت75، ص11.

الملامح الداخلية لشخصية(أبو الملا) وهو الحزن الذي اعتصر قلبه نتيجة شعوره بفقدان أحد أولاده ، وخاصة حينما سلم ابنته لأحد أثرياء البلد . إنه الحزن الذي يسكن بداخله فأراد الإعلان عنه بانفجاره وعن إطلاقه صرخة عالية، لكن لا يستطيع ،هو إحساس يسيطر عليه على طول أحداث الرواية ، فالحزن لا يناسبه لأنه سيؤدي به إلى الهلاك (الموت) في النهاية . و من هنا فقد أبرز السارد قيمة المعاناة الإنسانية الداخلية في هذه الشخصية.

أما في «كوابيس بيروت» فوصفت الساردة ذاتها:«**...** هكذا يجيئني صوت المتفجرات والقنابل إلى الطابق الثالث المرتفع... هكذا تأتيني الأصوات موجة من العنف الذي لا يصدق... وتحملني الموجة... تصيبني بما يشبه الإغماء... وأنا أقف الآن على الخيط الفاصل بين الموت والحياة، أشعر بحواس نائمة تستيقظ وتخرج إلى سطح الوعي كغواصة ينشق البحر عنها فجأة، موجة العنف والصخب اللامتناهي تحملني إلى حيث لا أدري»[1] . الإحساس بالخوف، بالضياع، بالذهول. أحاسيس انبعثت من الواقع الخارجي واقع الحرب والانفجارات اللامنتهية واللامحدودة والتي فرضت على الساردة سجنا داخل بيتها، تحاول أن تدرك العالم الذي حولها، فبين الوعي واللاوعي ، بين الصحو والإغماء، بين الأحاسيس المختلفة التي تعيشها تسافر إلى عالم مجهول:«من جديد عاودني ذلك الإحساس الغامض بالخطر... بأن حضورا حارا قد اخترق

[1]ـ غادة السمان، كوابيس بيروت، ص26.

الغرفة... وقفت أحدق مذهولة، كأن الرصاصة تريد أن تقول شيئا . كأنها اختارت عمدا مسح مواصفات العلمية التي أباهي بتعليقها على جداري... كأنه دعوة لحمل شهادة من نوع آخر... الشهادة المطلوبة حاليا للبقاء هي شهادة القدرة على القتل والإبادة... حزنت لا لأنني مجروحة بل لأنني قابلة للجرح وللقتل»[1] .

الملاحظ في هذا المقطع أن الإحساس بالذهول أمام واقعها أدى بالساردة إلى الشعور بالخوف والقلق ونذير الشؤم الذي جعلها عاجزة عن فهمه ، الذي تحقق وأدركته بدخول الرصاصة إلى منزلها التي أصابتها، ينفجر إحساسها بالدهشة حين أصابت أيضا شهادتها العلمية وكان النذير لم يخترها هي كقتيلة وإنما هدفه إسكات الكلمة، الحق، قتل الإرادة في كل شيء ، تداخلت الأحاسيس واختلفت بين القلق، الخوف، الذهول، الحزن، فأعطتنا إحساس بالإرادة وإثبات الذات والصمود أمام كل المخاوف:«و رغم كل شيء ،لم أكن بائسة بقدر ما يجب أن يكون إنسان جائع و وحيد و مذعور و مهدد بالموت عطشا وجوعا و حرقا... و في أعماقي سكينة نسبية تقارب الانتعاش كأن هناك دورة نفسية داخلية تتجاوز الأحداث... كأن سقوطي البارحة إلى قاع الحزن و الجنون كانت ردة الفعل الطبيعية له هي اليوم طوفاني فوق سطحه... كأن في أعماقي طاقة مختزنة »[2] .هو الإحساس بالقوة الذي ينبعث من الضعف معتمدة في إبراز مظاهر البؤس من خلال الجوع و العطش و الاحتراق أيام الحرب ،

---

[1]- المصدر السابق، ص49، ص50.

[2] - غادة السمان، كوابيس بيروت، ص240.

فأكدت أن هذه المظاهر لم تلق في نفسها حبورا و إنما كانت محركا لطاقات داخلية بعثت في نفسها إحساسا بالنشوة،القوة ،الإرادة، فتشكلت العلاقة بالمعطى المكاني في الرغبة بممارسة الحياة بكل معطياتها . كما تصف الساردة نوعا آخر من الإحساس:«أشعر بالجوع الوحشة و أتذكر مئات المجهولين في مختلف المدن العربية، الذين طالما تعاطفوا مع حروفي و مشوا إلى قلبي على جسور كلماتي، تذكرت رسائل القارئات اللواتي وجدن في عذابي مرآة لقلوبهم الممزقة... آه لو كتب الجميع لي رسائلهم على الخبز لما أحسست بالجوع أبدا»[1] . ينبعث إحساسها بالقومية العربية ملامسة الجرح بجراحها،من وحدتها ،وحشتها،جوعها تعانق القضايا العربية، بمختلف أنواعها ،الإحساس بالنشوة لما لاقته كلماتها من صدى،هو الحرف يعانق الظلم،المعاناة و كل أنواع المأساة الإنسانية فجاء إحساسها بالآخرين من الإحساس بالذات و مدى قوتها حتى و إن كانت داخل قوقعة صامتة إلا أنها تحاول أن تمد جسور الأمل المحطمة للخروج إلى العالم مرة أخرى دعوة للشعور بالغربة و الحيرة تجاهه،لكن مجرد الوعي بالتحرر هي الولادة الجديدة ،هي الحياة و الخلاص من كابوسها و سجنها،بزوغ فجر جديد من العناق الطويل مع الحرية و الخلاص من رمادية الحياة التي قهرتها ،و البحث عن دروب أرصفتها حب و إرادة و حرية أبدية.

---

[1] ـ غادة السمان، كوابيس بيروت، ص244.

إن الساردة من خلال هذه الأحاسيس المعروضة المختلفة و التي توالدت مع بعضها البعض، قدمت شخصيتها باستقراء الواقع و الأحداث التي دارت فيه فانعكست عليها و منحتها الشعور بالخوف و الذهول و الدهشة و الحزن و انتفضت منها الإرادة و القوة للوصول إلى الحرية ،و كأنها بتقديمها لخلجاتها النفسية تحاول أن تستنطق ذواتنا.

أما في« ليلة المليار» فوصفت شخصية خليل:«انتقل من منتهى الذعر إلى أقصى الطمأنينة... و استرخى في مقعد شبه منعزل»[1] .ظهر الملمح الداخلي الممثل في الأمان و الطمأنينة من خلال المظهر الفيزيولوجي الذي نتج عن هذا الإحساس و هو الاسترخاء على المقعد لمجرد دخوله إلى بيت أمير، الإحساس بالأمان جاء بعد إحساسه بالذعر و الخوف و الخيانة من طرف زوجته ، الخوف من عالم رغيد و أمثاله ، العالم العربي الذي يفتقد للوطنية في العالم الغربي حيث سعت هذه الشخصيات في بنائه عن طريق دعوتهم للحرية بأياد إنسانية بغية تحطيم القاعدة اللاإنسانية التي أسستها هذه الفئة تحت شعار خدمة الإنسان و الوطن.

أما نديم فقد وصفته الساردة بأحاسيس مختلفة انبعثت لمجرد رؤية بحرية القادمة إلى سويسرا :«شعر بأنها قريبة منه،وأنه يعرفها،ورقصت داخل عينيه صورة أمه، وسمع في تنهدها صوت تنفس...هاجمته صورة الزقاق البيروتي العتيق حيث نشأ

[1] ـ غادة السمان،ليلة المليار،ص 218

وأحس بالندم العميق حينما وعى أنه لم يحاول السؤال عنهما... شيء ما في حضور بحرية كاد يدفع به إلى البكاء والندم والحيرة»[1] . السارد في وصفه لنديم أثناء مقابلة بحرية حدد أول إحساس باغته وهو الحنين للوطن ، للأم ، للأب ، للذكريات في الزقاق البيروتي . حضور بحرية أشعل بداخله فتيلة حب الوطن فتوهجت بداخله مع كل نفس تبعثه ومع كل تنهيدة تصعد من أعماقها، في أعماقه عذاب بأحاسيس مختلفة، الإحساس بالندم لأنه طيلة هذه السنين ، سنين الغربة انقطعت تلك العلاقة الأسرية وكأن الغربة قد أوصلته إلى الجفاء الذي تحول في لحظة إلى مفارقة الحنين والندم.

أما خليل فكان له إحساس مناقض لإحساس نديم عند مجيء بحرية:«شيء ما في بحرية لم يغادر خليل، شيء ما في مشيتها الدامية ليلة السهرة في بيت رغيد أعاده إلى صوابه رغم مسحوق النسيان الذي يزكمه صخر به... شيء ما في نزفها وكبريائها وترفع جرحها الصامت ذكره بأولاده... بوطنه... بزمنه القديم، زمن الأحلام الكبيرة والطموح الشاسع»[2] إحساس جديد يساور خليل منذ وصوله إلى سويسرا لأن هناك عامل إثارة ممثل في شخصية بحرية، ففيها رأى بصمة الوطن ، كبرياءه، شموخه، الوطن الحلم والطموح . هذا الإحساس هو حب التغيير والإرادة وخاصة في اتخاذ القرار المناسب . فكانت بمثابة القطرة التي أفاضت الكأس ، ومن هنا بالذات قرر تصحيح مسار حياته ابتداء من زيارة أبنائه في المدرسة الداخلية والبحث عن

---

[1]- المصدر نفسه، ص235.

[2]- غادة السمان، ليلة المليار، ص254.

الوحدة بعيدا عن كفى ليصل إلى لحظة روحية صوفية يعرج بها إلى عوالم من صفاء.

أما الساحر وطفان فكانت ملامحه الداخلية إحساس بالخوف والوحشة:«يشعر بأنه جائع ومذعور ووحيد وما يرعبه أن كل ما يحدث له مع بحرية يبدو له وكأنه يتكرر... كأنه سبق أن حدث له من قبل... وهو يعرف النهاية المأساوية لتلك الحكاية... لا يذكر التفاصيل لكنه يعيها بغموض... ذلك الإحساس الأكيد بأنه قد عاش هذا كله من قبل بمعنى ما يزيد في سقوط اليائس شبه المستسلم في فخ التوحد والعزلة... لم يعد متأكدا أين يبدأ الحلم وتنتهي الحقيقة» [1]، بعد اللقاء مع بحرية يظهر إحساس التأثر بها مما يؤدي به إلى العودة إلى الماضي فتتداخل الأحاسيس بين الذعر، اليأس، المأساة، الحلم وكلها أحاسيس يتقاطع فيها الماضي والحاضر، وهنا يؤكد السارد من خلال تقنية الاسترجاع على توطيد العلاقة بين هذين الزمنين، فإدراكه لحالة بحرية هو بناء لشخصيته والذي يساعدنا في البحث عن دلالاتها التي اكتنفها الكثير من الغموض وكيفية تغير دلالاتها عبر مستويات سردية مختلفة.

وفي خاتمة الرواية وصفت عودة خليل مع الأحاسيس التي تملكته:«نبض قلب خليل بدفء عميق استعاد حسه بالكرامة... هنا البداية، لا فوق مقعد في مقهى رصيف عاصمة أروبية ولا في مستنقع رغيد وأمثاله، ظل ممتلئا حماسا وفرحا والباخرة تقترب...

---

[1]- المصدر السابق، ص323.

كان يشع سعادة وحبورا وهو يحدق في شوارع بلده المغسولة بالشمس والوجوه الأليفة»[1].

عودته للوطن ، للحرية ، انعتاق من العالم المادي الوسخ ، من الحقائق المزيفة، من الأقنعة المخيفة لوجه عربي ، أسباب كافية لتمنحه الإحساس بالسعادة ، بنشوة الفرح، بالعناق الطويل الأبدي بين محب لوطنه ووطن تألق بروحه المشعة من ثنايا شوارعه وتوج بحب مواطنيه له . الإحساس بالحبور والغبطة إحساس افتقده خليل منذ أن وطأت قدماه أرض سويسرا لكن عاوده عند النظرة الأولى ومع الخطوة المباركة فوقه فاحتضنه بكل مفارقاته.

و في «الرواية المستحيلة » تصف الملامح الداخلية لأمجد الخيال:«لم يشعر أمجد الخيال بالأنس كعادته بل بالوحشة المشوبة بالخيبة..شعر بانقباض بالغ في صدره كأن قلبه يبكي و بدأت دموع قليلة تنحدر من عينيه بهدوء في الظلام... شعر بجثة الليل ثقيلة على كتفيه... كما جثة الحب هائلة الضخامة التي الآن أن يجرجرها وحده بخجل و يدفنها في مقابر الذاكرة،فهو لم يألف البوح بمشاعره و تربى على أنه من العار أن يبكي...و ها هو يبكي سرا في العتمة كمن اقترف إثما »[2]. من الوجدان العميق لأمجد الخيال ، ينفجر الإحساس بالوحشة و الوحدة جراء ما خلفته زوجته هند ؛ هو الفراق ، أغنية الزمن التي يتردد صداها في قلبه ، كانت الدموع تنقط من عينيه لتعزف لحن الأسى و الحزن ، يزيد انقباض صدره و هنا يهرب بحبه باحثا عن أنيس في

---

[1]- غادة السمان، ليلة المليار،ص490.

[2] - غادة السمان،الرواية المستحيلة،ص 38،ص 41

وحشة الليل و لكن نتيجة لإحساسه بالخجل يحاول أن يعيده ليبقى منقوشا في الذاكرة ، فلا يتزعزع و لا يخجل من أحد إنما تبقى صورته مرسخة ، فيختار اللحظة المناسبة ليتأمل فيها عند مجالسة الروح مع الروح.

و وصفت تلك الأحاسيس الداخلية لزين عند فقدان أمها: «لا تدري لماذا وجدت نفسها تركض فجأة صوب المتسولة و صدرها الكبير لتعانقها...ضمتها المتسولة إليها و فاحت من ثيابها رائحة عفنة ودافئة و مغبرة و هي تغمر رأس زين و جسدها بيديها الكبيرتين ،استرخت زين و تمنت أن تطول تلك اللحظة و أن لا تغادر صدر تلك التي تهمس بصوت كله حنان»[1]. من منطقية التجربة التي تعيشها زين و هي تجربة وجدانية (اليتم) ، إنها تبحث عن صدر تحن إليه كلما ضمأت لترتوي من حبه فيتدفق إحساس الحنين إلى الأم حين ترتمي في حضن غريب طالبة بأن تكون هذه اللحظة أبدية ، و أن يكون هذا الشعور خالدا ، فمعاناتها و الوحدة التي تعيشها و الحلم الذي يراودها في كل ليلة تكاد تحققه في لحظة وهمية لأنها وجدت المعادل للأمان الذي حرمت منه بعد وفاة أمها . أما عن إحساسها حين عودتها من المدرسة:«عادت زين من المدرسة سعيدة و قد نسيت كل شيء ...فهي تحمل معها دفتر العلامات و هي الأولى في صفها ،ذلك سيفرح والدها كثيرا و ليس ثمة ما يريحها كابتسامته لها في زقاق الياسمين ،لم تمش زين،أخرجت جناحيها و انطلقت تطير بهما حتى الباب .في

[1] - المصدر السابق، ص142

البيت اختبأت زين داخل حبة الفستق المسحورة بانتظار حضور والدها لأنها لم تكن تريد أن تقول شيئا عن علامتها لأحد قبله »[1]. شعورها بالسعادة نابع من تفوقها في دراستها و حصولها على المرتبة الأولى فمن فرحتها تخيلت نفسها فراشة في أوج تألقها يوم توجها الربيع ملكة لوروده ، و تزداد سعادتها حين ترى ابتسامة والدها يشع بريقها من بعيد لما حققته من نجاح ، لكن تكتم غبطتها إلى أن يصل موعد حضوره لتدخل على قلبه السرور و الفرحة.

ويصف السارد إحساس عبد الفتاح تجاه ابنه لؤي:«امتلأ فخرا بلؤي الذي بعرف ماذا يريد منذ صغره و يتحدث باستمرار عن افتتاح مكتب تجارة و لم يفهم عبد الفتاح المقصود من ذلك و أفهمه لؤي... و امتلأ فخرا لأن لؤي صار يتحدث كالرجال وهو لم يبلغ العشرين بعد...»[2] . يتجلى الإحساس واضحا والممثل في الافتخار بالابن والاعتزاز برجولته ، ففخره ينبع من تربيته له وإحساس لؤي بالمسؤولية وخاصة عندما مرض والده . كما أحس بفخره الشديد عندما تطلع إلى الرجولة التي تظهر من ملامح لؤي وتصرفاته وهو لم يبلغ العشرين من عمره فكأنه تأكيد على أن الرجولة والقوة والمسؤولية ليس في العمر وإنما هي أصول متوارثة أبا عن جد.

1 ـ غادة السمان،الرواية المستحيلة،ص،190.

2 ـ المصدر السابق، ص،385

و تصف زين بملامحها الداخلية مرة أخرى:«غلبها خجل وهي تفتح المفكرة بشيء من الشعور بالذنب وبكثير من الفضول، واستولت عليها نشوتها الطاغية في اكتشاف الآخرين من الداخل وتعرية روحهم وهي رغبة كانت تكبر معها عاما بعد آخر»[1] شعورزين بالخجل تجاه العبث مع أسرار الآخر يولد الإحساس بالذنب ، إلا أن الفضول والرغبة في اكتشاف المسكوت عنه ، هي حاجة جامحة لرفع القناع عن وجوه غامضة ، و هذا الشعور(الفضول) يتنامى معها يوما بعد يوم وخاصة عندما بحثت عن أمها ، عن حقيقتها ، عن أسرارها فأوصلها فضولها لاقتحام(الشامبرا نوار) والاطلاع على كل ما يوجد بداخلها:« امتلأ قلبها بفرحة عارمة، ستعرف الحقيقة وترتاح، حاولت فتح الدفتر الأول وفوجئت بأنه مقفل... ازدادت روح زين اضطرابا كلنا اقتربت من السر أدركت أنها ابتعدت عنه أكثر مما كانت عليه... شعرت زين بالتعب والضيق وبما يشبه الندم وهي تقلب الأوراق ولا تجد ما يروي غليلها... تتابع البحث»[2] .إن هذا الشعور يمنحها الراحة لحظة تجد ما ترغب فيه ، خاصة الحقائق التي تخص أمها ، و تصاب بشعور من الدهشة حين تصادفها عوائق و حواجز فيزداد فضولها في البحث عن وسائل أخرى ، ليظهر الإحساس بالندم لأنها لم تجد ما يروي فضولها . تداخلت الأحاسيس فيما بينها و تباينت بين الفضول و الشعور بالذنب لتصل زين إلى حقيقة مقنعة .

---

[1]- - غادة السمان،الرواية المستحيلة،ص، 393/392.

[2]- المصدر السابق،ص 462

أما عبد الكريم الخوالقي في «سهرة تنكرية للموتى» فقد كان يشعر بإحساس غامض:«لايدري لماذا داهمه من جديد ذلك الإحساس الكثيف بأن خيوطا لامرئية ربط إليها تملي عليه أفعاله كما لو كان دمية في مسرحية الدمى و حريته محدودة»[1] . في بعض الأحيان تحس هذه الشخصية بإحساس غامض ، إحساس بالحيرة الناتج عن تقمصه لشخصية غير شخصيته ، فهو متخوف من المستقبل المجهول الذي ارتبط بهذه اللحظات التي يعيشها. و الشعور بالخوف يستمر حتى يوم لاقى حتفه:«رغم ظلمة السماء شاهد بوضوح مقصا يقص الغيوم...سمع وقع خطوات خلفه،غمره خوف مفاجئ ...شعر بمناخ أذى و المقص مازال يقص الغيوم...ففي اللحظة التي لفظ فيها أنفاسه الأخيرة كانت الدهشة تغمره إذ شاهد بوضوح المقص الهائل يقص خيوطه كلها ليقع في الهاوية السحيقة الماضية»[2]. الشعور بالخوف و الذعر نابع من الحقيقة المخبأة التي كانت تربطه بخيوط لامرئية ، هاجس يراوده و سرعان ما يتزايد بقصف الرعود القوية و الغيوم الحالكة و وميض البرق . هي مقومات أسهمت في إثراء هذا الشعور و الذي ينتهي بموته و حتى هذه اللحظة تقص تلك الخيوط و يحقق المجهول . أما ماريا فيظهر إحساسها الداخلي من خلال وصف السارد:«شعرت ماريا بما يشبه الاختناق و هي تعرف أن باقة من الأزهار الميتة تنتظرها أمام الباب ككل

1-غادة السمان، سهرة تنكرية للموتى،ص 68

2- المصدر السابق،ص 136،ص 137

صاح ،و تدرك بما يشبه اليقين أن الذي هاتفها هو الذي يرسلها لها»[1] الإحساس بالخوف يأتي مباشرة بعد رؤيتها لتلك الورود المفضلة لها ذابلة ، ميتة ، منتثرة أمام باب بيتها ، تختنق حين تتهافت الأسئلة إلى فكرها ،و تبحث عن جواب لها،هي المشاعر التي تنتفض في كل مرة حين تصادف هذه الباقة من الأزهار .

كما كان لماري روز نفس هذا الإحساس لرؤيتها للعلم الأحمر:«تلقي ماري روز و هي تمضي إلى الداخل نظرة أخيرة على البحر،و العلم الأحمر المرفوع شعارا له و ربما لجزء من أمواج المدينة تجهله و تشعر أن ذلك العلم الأحمر بالذات صفارة إنذار لها،و هكذا غمرها شعور بانقباض حاد مفاجئ ذكرها بكابوسها المتكرر» [2]، ينبعث هذا الإحساس بالخوف و الانقباض من اللحظات الأخيرة أو لحظات الوداع للبحر البيروتي ، فبعد أن يألف الإنسان مكانا ، يحس عند مغادرته بشعور يخالجه كالحزن و الضياع بعد فراقه مباشرة .

إن هذا الوصف الداخلي للشخصيات تجاوز كل الملامح الخارجية المرئية إلى الملامح الداخلية اللامرئية ، فقام السارد بسبر أغوار أعماقها و كشف عن خباياها و استقرأ مشاعرها و أظهرها ، فربط بينها نفسيا و عاطفيا ببعد وجداني

---

[1]ـ المصدر السابق،ص 157

[2]ـ غادة السمان،سهرة تنكرية للموتى،ص 198 .

عميق ، فكان في كل مرة يتوغل داخل النفس الإنسانية بتعدد أحاسيسها و اختلافها باستخدامه للغة شاعرية تجسد بعض الرؤى الجمالية .

المبحث الرابع: بنية وظيفة الشخصيات:

إن الشخصية الروائية تقدم أيضا من خلال أفعالها و وظائفها لأنها ترتبط بها ، لهذا يقول رولان بارت:«لا يوجد أي سرد في العالم دون شخصيات على الأقل دون عوامل»[1] ، فالبحث عن وظيفتها هو الاهتمام بانجاز أفعالها و الحوافز التي تؤدي بها إلى هذا الفعل مع الدلالة الظاهرة له.

فالسارد في رواية «بيروت75 » ، أسند وظيفة (**الحب**) لشخصية ياسمينة: «مازلت أحبه...دوما يعود إلي لأن أحدا لا يحبه كما أحبه...أنا بالنسبة إليه غزوة...و هو بالنسبة إلي فاتحة عمري كله...لقد هزمت أمامه و صار هو وجودي كله،إنني أرى جنوني و أرى خطئي و أرى بوضوح كيف يخرج من منزلقي لكنني عاجزة عن ذلك»[2] ، فإسناد الوظيفة إلى ياسمينة هو أداة للمتلقي ليفهم نمط الشخصية ، حيث نلمس (التعطش،الحنين،الشوق) للحبيب (نمر السلموني) . لقد امتلك عقلها و قلبها و حتى جسدها ، هي الباحثة عن أنوثتها فيه ، هو الحب القاتل من طرف ياسمينة الذي أدى بها في النهاية إلى الموت كدفاع عن الشرف . وظيفة الحب هنا لم يكن طريقها ناجحا (إيجابيا) كما ينتهي كل حب في العادة بالزواج و إنما كان (سلبيا)

---

[1]- رولان بارت،التحليل البنيوي للسرد،تر،حسن بحراوي،البشير القمري،عبد الحميد عقار،آفاق،اتحاد كتاب المغرب،عدد8،9، 1988،ص 23

[2]- غادة السمان ،بيروت75، ص 40

بالنسبة لها لأنها لم تحقق ما رغبت فيه . فخسارتها كبيرة و كان موتها نتيجة لحبها و استغلالها من الآخر.

كما أسندت نفس الوظيفة لنسيم في «ليلة المليار» عندما وقعت أنظاره على بحرية و راح يبوح بمشاعره لأمير النيلي:«إنني أكثر من عاشق...و أقل من ذلك

- ماذا تعني؟
- أشتهي سلام بحرية و لا أشتهي وصالها...فيها شيء يذكرني بشقيقاتي و أمي
- هذا يعني أنك تحبها حبا حقيقيا
- لاأدري بالضبط ...إنني على أتم الاستعداد للموت من أجل سعادتها ،بي أو دوني
- هل هي جميلة إلى هذا المدى؟
- إنها بالتأكيد كذلك... و لكن جمالها هو أقل ما فيها ... ثمة ضوء يشع من حضورها ،كهارب توقظ في أعماقك أزمانا منسية من الحرية الشاسعة....سأقول لك إنني أحبك مليار مرة و لا أريد لهذا الحب شيئا غير أن تقبلي عطائي ... و فقير مثلي لا يملك غير التضحية بحياته لأجلك»[1] . تظهر مظاهر الحب بالنسبة لنسيم ، هو الحب العذري الطاهر، الحب الوطني ، حب الأم الخالد ، الحب الخالص للأخت و الحب الأول للحبيبة بحرية ، منحنا صدق المقروئية و خاصة عندما منحها حياته

[1]- غادة السمان،ليلة المليار،ص 287 ،ص 331

لأجل أن تحيا و من أجل أن يحافظ عليها . فبعد أن منحته سحرها و أيقظت فيه عوالم منسية وهبها حضوره بالحب و العطاء اللامتناهي ، فليلة المليار عند نسيم ليست كباقي ليالي الأموال و الصفقات فهي الليلة المتوجة بالحب الأسطوري .

كما أسندت هذه الوظيفة في «الرواية المستحيلة» لشخصية زين **:**«حين نفخ الفجر في وجهي رائحة ياسمين جدتي على الشرفة،استيقظت في قلبي أشواق لا أقوى على كبحها...شعرت بحاجة لمشاهدة مظفر ...لماذا ليس بوسعي أن أقرع الباب و أقول لأمه إنني أحبه و جئت لأراه و أقرأ له القصيدة التي كتبتها لعينيه؟لعلي عشقته بعقلي...لعل خفقاني الغرامي عقلاني قبل أن يكون قلبا...يا لي من كاذبة؟إنني مغرمة به جملة و تفصيلا..و سأتحدى العالم من أجله، إنه حبي الأبدي و سأكون له إلى الأبد»[1] . يظهر فعل الحب هنا بانعكاسه على شخصية زين من خلال حبها لمظفر المقعد أخو زميلتها شماء ، فرغم إعاقته أحبته دون الاهتمام بشكله، أحبته أيضا لثقافته لكن بعقلانية . تقوى المشاعر بداخلها و تسعى لرؤيته بشتى السبل والذرائع ، لا أحد يعرف مشاعرها ، تتدفق بداخلها كسيل جارف ، فبين الحضور و الغياب و الحيرة التي تعيشها زين من خلال هذه اللحظات تسعى لتحدي كل القوى الخارجية و إثبات حبها الأبدي . هذه الوظيفة أثبتت صفاء قلب المحب للحبيب ،فهل من بديل لهذا الحب، للعطاء ،

[1]ـ غادة السمان،الرواية المستحيلة،ص 423،ص 424،ص 425.

للعشق ، للهيام ،عطاء له من الطرف الآخر؟. و من هذا الموقف تظهر وظيفة أخرى تقابل الوظيفة الأولى من طرف مظفر وهي (الخيانة) و التي تدركها زين كأكذوبة الحياة أو فلسفتها :«و جلست على المقعد الخشبي و دفنت وجهها بين يديها و راحت تنتحب على حبها الخالد و تؤكد لنفسها كآبة صبية عاشقة في السادسة عشرة من عمرها إنها ستحبه إلى الأبد حتى إذا خانها و لم تكن تكذب... ثم دافعت عنه أمام نفسها و قررت أن الحياة هي التي كانت تكذب و تزور لها مشاعرها »[1] . **من فعل الحب لشخصية زين إلى فعل الخيانة لشخصية مظفر، اعتمدت الوظائف على التقابلات من خلال تلك العلاقة التي جمعت بينها .**

كما أسندت هذه الوظيفة لشخصية فواز في «سهرة تنكرية للموتى » عند حبه الأول لسميرة:«يا إلهي لم أعد أرى سواها ،لا مفر لي من الاعتراف بأنني مغرم بها حتى الجنون،حبا عذريا لم يدر بخلدي أنه يقع لاقتصادي هادئ هاوي نساء...أما اليوم فلا أريد سوى أن أكون قريبا من سميرة دون أن ألتحم بها،أريدها كما هي مستحيلة لأزداد اشتعالا و انتشاء بذلك الشعور الجديد علي،كأنني أحب للمرة الأولى...»[2]. الحب الذي تشتعل شمعته داخل فواز لتنير دهاليز مظلمة ، ليكتشف من خلال هذه الوظيفة عذرية الحب الأول و مدى القدرة على إدراك الذات لذاتها في لحظة المكاشفة ، تتراءى الحقائق و تهوى في سراديب الوجدان فتحفر بداخله و تنشر تلك النشوة الحقيقية ، و تتمثل

---

[1]ـ غادة السمان،الرواية المستحيلة،ص 427

[2]ـ غادة السمان،سهرة تنكرية للموتى،ص 263

المنطقية لهذا الفعل في طلب الزواج من سميرة . ويتولد فعل آخر مقابل للفعل الأول تجسد في فعل الرفض: «في الوقت ذاته شعر بالغضب و المهانة و الذل و هو الذي لم يقل لامرأة إنه يحبها ناهيك عن إسباغ شرف طلب الزواج منها و ها هو مرفوض ،لكن شعر أنه يحترم سميرة أكثر من أي وقت مضى و يكرهها...بل يحبها و يكرهها في آن،للمرة الأولى ذاق طعم ذلك الشعور الكاوي الأليم الصادق،ارتدى فواز قناع الابتسامة و تنكر خلف وجه رجل متفهم هادئ لا مبال...لقد رفضتني !يا لها من شابة استثنائية»[1] . يكون فعل الرفض لفواز فعل غير منطقي بالنسبة لأفعاله . أما سميرة ففعل الرفض منطقيا عندها لأنها لا تريد مغادرة بيروتها الماضية و الحاضرة ، و ليست مستعدة لتعيش غصات و مرارة الغربة لأن حبها الأول للوطن . وأفعال الشخصيات تتحدد بالعلاقات مع الشخصيات الأخرى ، فتكون العلاقات حسب تودوروف:« الرغبة (الحب) و التواصل (المساواة) و المشاركة(المساعدة)،و باقي العلاقات هي فروع مشتقة من الأصول و إذا لم تكن بهذا التحديد فيمكن اختزالها إلى عدد صغير من العلاقات داخل كل سرد، و فكرة النموذج الثلاثي المقترح يقابله نقيضه إما تصريحا أو ضمنيا و هو ما ينتج عنه الانفعال»[2] .

---

[1] ـ غادة السمان،سهرة تنكرية للموتى،ص289 .

[2] ـ تزفيتان تودوروف ،مقولات السرد الأدبي،تر الحسين سحبان و فؤاد صفا،اتحاد كتاب المغرب،آفاق،عدد8، 9 1988، ص 38،ص 39.

إن وظيفة الحب من خلال هذه الشخصيات هو البحث عن حركة العلاقات في المنطلق و التوجه ، فنجد حب ياسمينة ذا منطلق إيجابي بالنسبة لها و كذلك زين و نسيم و فواز و هو ما يجد مقابله في الوجهة الأخرى الاستقبال السلبي ، الخيانة ، الصمت ، الرفض . فوصول هذه الأفعال لا يعني بالضرورة تقبلها.

أما وظيفة الانتقام أو القتل فقد أسندت لشخصيات متعددة فكانت واضحة في شخصية طعان لأن فعل الانتقام عنده هو الأخذ بالثأر ،فهي وظيفة مفروضة عليه:«لقد قتل ابن عمك مرعب أحد أفراد عشيرة الخردلية أخذا بالثأر لعمك،و القتيل كان يحمل شهادة جامعية،ولذا قررت عشيرة الخردلية أخذ الثأر على أن يكون القتيل من عشيرتنا أول من يفوز بشهادة جامعية و تصادف أن كان هذا الشاب هو أنت!... إنه التقليد العشائري الجديد في أخذ الثأر»[1] . تحديد الوظيفة المسندة إليه دليل على قوة المجتمع العشائري و تمسكه بأفكاره البدائية التي توحي بالانحطاط الاجتماعي، و الإنساني و الأخلاقي.و تحقيقها دون أي رغبة فيها خوفامن قتله:«لقد مت قبل أن يحكموا علي بالموت انتقاما لرجل لم أقتله و لم أعرفه و لم أشارك في قتله و لم أرى وجهه من قبل»[2].
إن فعل الانتقام وضح ذلك الصراع الموجود بين العالم الخارجي الذي حكم على طعان بالثأر ، و العالم الداخلي له من خلال رفضه له ، فالرفض لم يتجسد على

[1]ـغادة السمان،بيروت75،ص 60

[2]ـ المصدر السابق،ص 62.

الواقع لأنه بمجرد ذعره و خوفه من الموت انطلق الفعل ليكون متقبلا من طرفه و قتل شخص لا يعرفه ، فردة الفعل واضحة و جلية من خلال تتابع الأحداث . و أسندت هذه الوظيفة لنسيم في «ليلة المليار» حين أعلن بينه و بين نفسه عن رغبته في الانتقام من رغيد بقتله:« سأبلغه أنني سأقتلك و لن يحميك مني ساحر و لا إبليس و لا ملاك رحمة...مع أمثالك لا تجوز الرحمة... سأقتل ذاك الوغد رغيد ، إنه يحاصرني بالحقد و القهر... في مرآة قسوته ترتسم أمام عيني في كل لحظة شرور عالمي العربي...إنه يهدد حياتي بإرغامه لي على قتله... سأخنق رغيد بهاتين اليدين...سأهدده بالقتل إذا فشلت في قتله...يجب أن أفعل شيئا،أي شيء»[1] . وظيفة الانتقام ، القتل ، التهديد كلها نابعة من الحصار الذي يعيشه نسيم تحت سطوة رغيد ، إنه فعل الانتقام للوطن ، للانهيار العربي ، الذي انبعث بين باحثا عن مخرج ، فيعطي للمتلقي إشارات واضحة لاستبطان هذه الشخصية . و يسند الفعل ذاته لشخصية خليل و الذي انبعث من داخله بكل مرارة:«أغطس رأس رغيد تحت الماء غاضبا مقهورا و أصرخ:الآن اخترت توقيت الشماتة بي و أنا مشرد و ضعيف و مقهور و وطني يجتاحه العدو،سأقتلك...فيك شيء يثير الشهية إلى العنف و التدمير ،سأقتلك في بركتك الذهبية،في موضع رأس الأخطبوط منها،على مرأى من ذهبك و تماثيلك...»[2] . الرغبة في تنفيذ هذه الوظيفة تزداد توهجا مع كل شخصية نتيجة الإلحاح الجامح من خلال الظروف

---

[1]- غادة السمان،ليلة المليار،ص 62،ص 66،ص67، ص 78.

[2] - غادة السمان،ليلة المليار،ص112

المحيطة بهم ، فكان انتقاما للوطن المجروح و الغيرة على الوطنية و حبا منه في إظهار الحقيقة و إزهاق الباطل و لا تتحقق هذه الرغبة إلا بالموت الفعلي لرغيد. كما أسندت نفس الوظيفة إلى شخصية الشرطي إسماعيل في «سهرة تنكرية للموتى»: «أجل في البداية قررت قتل الوالد الخوالقي شخصيا للانتقام بدل الابن،لكن ذلك محال...لا سأقتل ابنه ما من حسرة أخرى يمكنها التسلل إلى قلب ذلك الجلمود حسرة ستنخر قلبه حتى الجنون كما تنخر قلبي مثل موجة تأكل صخرة ليلة بعد ليلة»[1] . يظهر فعل الانتقام من خلال ترسبات سابقة قبعت في وجدان إسماعيل ، لكن حين عودة عبد الكريم الخوالقي انتفضت من جديد حيث قرن هذه الوظيفة بالأحداث السردية السابقة ليوضح أن هدفها هو تحقيق رغبته النفسية ، و الإحساس بعدها بالراحة الأبدية .

فوظيفة الانتقام بتعدد أسبابها و أهدافها تحددت بعوامل خارجية كأحداث ماضية ترسخت في الذاكرة أو ظروف راهنة تعايشها الشخصية مع تلك العوامل الداخلية خاصة في الشعور بالقيام بهذا الفعل.

أما وظيفة(الثبات أو التحدي) فقد أسندت لشخصية فرح:«و أنا قابع في مخبئي ريثما يحل الظلام و أنطلق هاربا إلى قريتي،ما تبقى مني عائدا إلى دوما ،أعرف أن شيئا لن يعود كما كان ،لكنني سأهرب و أعود إلى حضن أمي الأرض ...يجب أن أكون حذرا في

[1]ـ غادة السمان،سهرة تنكرية للموتى ،ص 77.

هربي،فنيشان مصمم على الانتقام بكل ما تبقى له من نفوذ و مال ... إنه يريدني في مستشفى المجانين للانتقام مني و تعذيبي لا شفائي... و لذا عجزت عن إكمال شوط الجنون في مسيرة السقوط»[1] . هي وظيفة تأكدت لنا على مدار الحكي ، فبرهنت ثبات فرح أمام كل الإغراءات المقدمة:المال،المرأة و الشهرة حين حافظ على مبادئه و عزيمته . فظهر الصراع غير المتكافئ بين نيشان المسلح بالمال و النفوذ و السلطة و فرح المسلح بالقوة و الإرادة و عدم التخلي عن أصوله . فمن الصلابة الداخلية كان التحدي في مواجهة الجنون و الخلاص من النفوذ بالعودة إلى الأرض لتشفى جراحه .

و يظهر الثبات في «كوابيس بيروت» من خلال الساردة: «إنني مازلت أحيا...أختطف الحياة اختطافا،من كل هذا الموت المحيق بي...أستنشق الأوكسجين رغم سحب الدخان ...أستخلص لفمي حتى بين أصابع الأموات ...أسرق نومي من بين مخالب الكوابيس...»[2]. الثبات و الصمود وظيفة تنبع من داخل الشخصية التي عاشت كل الوقائع الحربية الخارجية ، منحتها الأسباب لتبعث فيها فعل التحدي . و ما يمكن أن نتصوره أن هذه الوظيفة ثبتت مع الشخصية منذ بداية الأحداث السردية إلى نهايتها فيظهر لنا الثبات حتى من الأمل الذي تشرق بارقته من حياة جديدة ، هواء نقي ينبعث من سحب الدخان ، و ترتسم روح المقاومة حتى آخر لحظة عندما تحررت و قاومت أكثر حين استرجعت ذكرياتها عبر كلمات كوابيس بيروت.

---

[1]ـ غادة السمان،بيروت75، ص 107.

[2]ـ غادة السمان،كوابيس بيروت،ص 277

أما في «الرواية المستحيلة » فتسند الوظيفة لأمجد :« بالرغم من إغراءات مطاع كلها لا يبدو أنني أستطيع الانتماء إلى عالمه ،وسأظل غريبا عن الثراء الاستعراضي في أثاثه...و مناخاته و نسائه مصبوغات الابتسامات و الوجوه...لم أستطع يوما مجاراة هذا النمط من المناخات و لا مشاركة مطاع في زيارته لنوادي القمار»[1] .

وظيفة الثبات تظهر واضحة في شخصية أمجد من خلال تحديه لكل الإغراءات الخارجية التي قدمها مطاع ، فثباته متأصل في أخلاقه ، و مبادئه التي انغرست بوجدانه حيث لا يمكن زعزعتها ، و التي يحاول غرسها في ابنته زين بذرة تسقيها تجارب الحياة المختلفة . تحددت هذه الوظائف من خلال المسببات الخارجية التي كان الثبات رد فعل و مناقض لها.

أما وظيفة (السيطرة و السلطة) تجسدت في شخصية رغيد في ليلة المليار:«يرن اسم رغيد الزهران وسط القاعة كسقوط سبائك الذهب ... ألف سبيكة لكل حرف من اسمه... يركعون جميعا على الأرض في حضرة الاسم و قد طارت في الجو غمامة ذهبية مخدرة و ينشدون هللويا...يغادرهم دون وداع و الكل في وضع الركوع ينشد...مجدوه؟أهذا جزء من أخلاق المهنة و مواثيق هذه الغابة الذهبية»[2] . إن وظيفة رغيد هي حب السلطة و انتهاز الفرصة لإصدار الأوامر ، و القوانين في هذه الغابة الذهبية و الاعتماد على وسائل

1- غادة السمان،الرواية المستحيلة،ص 297

2-غادة السمان ،ليلة المليار،ص 50

غير شرعية في جمع الأموال . فتظهر صفاتها الداخلية كالأنانية و الجشع و الطمع و دناءة النفس ، فالركوع بترديد أغانيهم و تهليلهم بقدومه إبراز للصراع الطبقي و العلاقة بين التابع و المتبوع ، بين أصحاب النفوذ و الذين يلهثون طمعا في التقرب من مملكتهم . بكل موضوعية أسندت هذه الوظيفة لأجل تثبيتها على الطبقة البورجوازية و على واقعهم الذي يمتاز بالتمرد ، و التسلط كقانون جائر لسلطتهم، و لهذا ساعد العامل الزمكاني في إثبات وجود الشخصية الروائية مع الوظيفة المسندة لها.

أما وظيفة (الإغواء و الفتنة) فقد استندت إلى شخصية كفى في «ليلة المليار» حيث فتنت كل من حولها والذين سقطوا في شباكها ، وكانوا من أصحاب النفوذ ومنهم رغيد: «انحنت كوكو بحنان نحو الساعة الذهبية الكبيرة وهي تختار لها موضعا جديدا... كان رغيد في طريقه... حين شاهدها تمثالا من المرمر حاملا فيه من الذهب... تمنى لو ترافقه...، ولو تبقى حيث هي، ويمتلكها في تلك اللحظة بالذات... قد زينت نفسها ببراعة أنوثية حاذقة... وأحاطت عينيها الزرقاويين بظلال مذهبة، فبدت مثل فيروزتين نادرتين في حلية خارقة البهاء...»[1] . لقد كانت هذه الشخصية تملك كل وسائل الإغراء والإغواء ، مما تجعل الجنس الآخر ينجذب إليها، حتى أن رغيد صاحب السلطة لم يثبت أمام جمالها بل أغرقته في بحارها

---

[1]- نفس المصدر، ص0321،319.

الزرقاء اللامتناهية، وهنا تماهت الحدود بين القوة والضعف فأصبح الضعيف قويا(كفى) وأصبح القوي ضعيفا(رغيد):«اكتشفت كفى للمرة الأولى، أية متعة هي أن تستولي المرأة تماما على رجل قوي وثري... لا لأن حب الأثرياء يجعل مصاعب الحياة تهون... والرغبات كلها تتحقق فحسب، بل أن امتلاك الرجل القوي شبيه بامتلاك عصا السلطة في يده...»[1] . إن وظيفة الإغواء ليس الهدف منها هو الوصول إلى النشوة، بل لتهديم قانون السلطة والقوة التي يدعيها الرجل ، فعلامات الإغراء دلالة واضحة على بناء الشخصية التي تطمح قدر الإمكان للوصول إلى هدفها . لأن كل ما يهمها هو تحقيق أحلامها بوسائل شتى، هنا تبرهن الأحداث على التغير الذي يلحق بالإنسان وكيف يمكن له في لحظة أن يلغي ماضيه ويتعلق بأوهام حاضرة.

أما وظيفة الإبداع بمختلف ماهيته شعرا ورواية أو رسم قد أسندت وظيفة الإبداع الشعري لشخصية مصطفى في « بيروت75 »:«ولكن ميوله الشعرية هي التي شمرت عن ساعديها وعاودته رغبته في كتابة قصيدة(ها أنا بحر الأدوية سندباد... بحر القراصنة والأساطير) وبقية المدن المدفونة في الأعماق... وصناديق المرجان والذهب واللآلئ... ذات الأقفال الصدئة... المستقرة منذ عصور سحيقة في قاع البحر... بحر الدهشة الرغبة والاكتشاف... بحر الحياة والموت والمجهول

---

[1]ـ غادة السمان ،ليلة المليار،ص343.

والسر... »[1] من الفضاء الذي يشع إبداعا ، و من البحر البيروتي الذي منحه هذه الوظيفة الإبداعية ، عانق مصطفى الأسطورة بغموضها وأسرارها ، الماضي السحيق الذي يوحي بتواصله مع الحاضر، و الذي ينشر بداخله أشعة من الدهشة لاكتشاف هذا العالم المجهول ، كانت حروفه وهجا يشع من الداخل بالصراع الذي يعيشه الإنسان بين الحياة والموت ، بين البقاء والفناء، هي كلها أسرار ألهمتها زرقة البحر البيروتي.

وأسندت هذه الوظيفة أيضا في «كوابيس بيروت» للساردة :«ثم أنني كفنانة ولاؤها الأول الحقيقة، لا أملك إلا أن أقف ضد الظلم سواء ممارسة الفريق الذي أنتمي إليه أو الفريق الذي أقف ضده فكريا وإنسانيا والظلم بمفهومي قد يكون غير الظلم بمفهوم الفريق الذي أنتمي إليه خصوصا في زمن الحرب، حين تصير عبارة الظلم مطاطة، أما بالنسبة إلي فالقيم الأخلاقية التي تعايشها، ليست موضع مساومة»[2]. انطلاقا من الأحداث التي تعيشها ، أسندت وظيفة الإبداع للساردة ، للدفاع عن أفكارها التي تبنتها ، فمن الظلم الإنساني استمدت قيمها الأخلاقية والتي تريد بثها عبر كلماتها، أن تكون أفكار نورانية تضيء طريق المظلومين، الدفاع عن الإنسانية يشعر الساردة بالإحساس بالوطنية أو بالعروبة أو

[1]- غادة السمان، بيروت75، ص31.

[2]- غادة السمان، بيروت75، ص187.

بالوجودية على الأقل ، من حبها ، من دهاليز وجدانها تتفجر طاقتها الإبداعية معلنة عن معانقة الحاضر والمستقبل والالتفاتة إلى الماضي.

أما وظيفة الإبداع في «الرواية المستحيلة » فقد أسندت إلى شخصية زين:«لماذا لا أجرؤ على الكتابة لمجلة المدرسة؟ لماذا كتبت عفو الخاطر قصتي الأولى... ولا أستطيع الآن كتابة قصة أخرى... يوم استبقتني الأستاذة جولييت بعد انصراف البنات من الصف لم يخطر لي ببال أن ذلك اللقاء سيبدل تضاريس عالمي، وأن وسوسة الكتابة ستقرضني ليل نهار منذ عرفت أيضا أن أمي كانت كاتبة»[1] . إن وظيفة الإبداع التي أسندت إلى زين أداة مهمة مكنت المتلقي في فهم بوادر الكتابة الإبداعية عندها والتي تعد موروثا عن أمها، فإبداع زين تنصهر فيه الفطرية مع الاكتساب . فعند الكتابة الأولى التي لم تختر طريقها سقطت موهبتها على بياض الورق ، لتخرج تلك القصة التي تفيض إبداعا وتلقائية وشاعرية ،لهذا كان عنواها عفو الخاطر. فهذه الوظيفة أسهمت إلى حد بعيد في تشكيل شخصية زين والتي منحتها الجرأة والمواجهة وغيرهما:

«- أرجوك أريد أن أفهم شيئا عن أمي... لم أعد صغيرة وأريد أن أعرف فكف عن الحديث بلغة الشعر...

[1]-غادة السمان، فسيفساء دمشقية، ص370/369.

-ألا تعشقين الشعر؟فكيف أكلمك بلغة أخرى؟»[1] . هكذا تظهر وظيفة الإبداع بشتى أنواعها ، فتعانق زين الحرف مرة مع الشعر و مرات كثيرة مع القصة ، إنه يسري مع دورتها الدموية ، ففيهما تفرغ كل طاقاتها و كوابيسها و أحلامها و عذاباتها ،هو وجع الحرف ،في كل إبداع تتناسل تجاربها عبر فيض الكلمة فتلونها بلون الغروب الباهت و تشكلها بجدلية فصول السنة معلنة عن صرخة الحياة بكل تجلياتها.

أما شخصية دنيا فهي شخصية مبدعة جسدت هي الأخرى هذه الوظيفة عبر فن الرسم و تتضح لنا من خلال الحوار الذي دار بينها و بين أمير النيلي:«-لن أنسى يوما معرضك الأول و ليلة الافتتاح،لن أنسى وجوه النقاد المتزمتين و هم يطوفون بين لوحاتك التي لم ترسمي فيها سوى رجال عراة...

- و جئت أنت ...و دافعت عني...وقفت إلى جانبي و أفهمتهم أنني أرسم الروح لا الجسد

- طلبت منهم محاسبتك كإنسان رسم...لا كأنثى رسمت ذكرا»[2] . من وظيفة الرسم المسندة إلى دنيا و التي كانت موهبتها المفضلة ، نتوصل إلى رؤية الساردة في عرضها لبعض الأفكار مستنبطة من الحوار الذي جمع بين دنيا و أمير و التي تمثلت في أيديولوجية تحرر المرأة لأن اتهام دنيا و نقدها لم يكن نقدا للرسم ، للإبداع و إنما

---

[1]- المصدر السابق،ص 405

[2]- غادة السمان،ليلة المليار،ص 281

نقد لحرية المرأة التي جعلت من الرجل عاريا لوحة إبداعية ، مما أثار سخط النقاد لمفهومهم الخاص و الذي كان من منظور ضيق كون فن الرسم عندهم جسدا لا روح . و من هنا يتحدد الفن بأنه وسيلة تعبيرية راقية و رسالة سامية . و تبدو هذه الوظيفة واضحة في شخصية فواز:«لم يكن يحمل قلما و لا ورقة لكن رغبة الرسم غلبته و أنسته ...تناول منديلا ورقيا من تلك التي زودوا المائدة بها...تحول المنديل الورقي إلى قماشة لوحة،و ما كاد يبدأ الرسم حتى صار المنديل فضاء...و غرق في الرسم هانئا باستحضارها...ألقت بنظرة على الورقة و قالت بدهشة حقيقية:أنت رسام بمعنى الكلمة»[1].هي موهبة فواز،أسندت له هذه الوظيفة و التي أظهرها إلا بعدما تعرف إلى سميرة و كأنها حركت فيه الطاقة الفنية و توهجت في أقاصي وجدانه أثناء لحظات انتظار مجيء سميرة ،فيدرك المتلقي أن الإبداع ينبع من الذات الإنسانية و الروح هي ملهمته.

و مما سبق يمكن القول إن هذه الوظائف مهما اختلفت ماهيتها فهي تصدر من الشخصيات :«لأن الشخصيات حين تقوم بأفعالها ...إنما تقوم بذلك على حوافز تدفعها إلى فعل ما تفعل»[2] فترسم دوائر الأفعال حيث تتقاطع مع بعضها البعض في :«حاضرها و بين حقيقتها في ماضيها و مسار تكونها تفسح أمام الكتابة مجالا للتفاصيل و التلاوين و

---

[1]- غادة السمان،سهرة تنكرية للموتى،ص 263،ص 264

[2]- يمنى العيد،تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،دار الفارابي،بيروت،ط1، 1990،ص 51

التمايزات»[1] . فكان لشخصيات هذا الخطاب الروائي مصداقية واضحة من خلال توافق هذه الوظائف مع تجليات ملامحها الداخلية ، و سلسلة الأحداث المتعددة التي أسهمت في تحديد الدلالات و الأبعاد الجمالية في إطار بنائي يكشف عن علاقة الشخصيات بواقعها ، بزمانها و بمكانها مع الكشف عن عذاباتها و تطلعاتها .

[1]- محمد برادة،الرحلة المتعثرة ،الناقد،عدد30،ديسمبر1990،السنة الثالثة،ص 65

إن ثنائية الزمان والمكان من أهم المظاهر الجمالية المكونة للخطاب الروائي والتي يسعى من خلالهما الراوي إلى تأطير الحدث، حضورهما ضروري ولا يمكن عزلهما عن السياق. فالعلاقة بينهما علاقة أساسية:«تشخص جدلية الواقع في الحياة، وتشخص جدلية الواقع الروائي في حد ذاته»[1]. إنهما عنصران متلازمان لا يمكن الفصل بينهما فأثناء دراسة الخطاب الروائي يستحيل تناول المكان بمعزل عن احتوائه للزمان، كلاهما مرتبط بالمكونات الأخرى للعمل السردي كدور الشخصيات و ترتيب الأحداث من خلال تكامل مراحلها.

إن كل تصور و تجسيد للمكان في محدوديته لا يتم إلا من خلال الأفق الزمني لأنه:«لا يمكن تخيل زمان يخلو من المكان لأن الزمان تتال في الحركة ... فزمن الساعة مرتبط بحركة عقاربها و زمن اليوم مرتبط بحركة الشمس وهكذا... فالمكان عندي هو الزمكان أي الزمان والمكان»[2]

---

[1] - **محمد برادة و آخرون، الرواية العربية واقع و آفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، لبنان، ط1، ص396.**

[2]- **لؤي علي خليل، المكان في قصص وليد إخلاصي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ، الكويت، مجلد25، عدد4، أفريل، يونيو1997، ص24.**

إن هذا المزج بين الزمان والمكان ناتج عن تداخل العلاقة بينهما، فجاءت معظم الدراسات النقدية و خاصة السردية منها بأنه من غير الممكن تناول عنصر بمعزل عن العنصر الآخر، فالمكان ثابت على خلاف الزمان المتحرك، وهو في ثبوته واحتوائه للأشياء الحسية، إنه المجال الذي تخرج منه الشخصيات الروائية أو تزحف إليه بعد عجز أو إخفاق، وهو الحيز الذي يكشف عن نظام الأخلاقيات وهو الفضاء والفراغ والخيال ومنه يكون المكان مظهرا للزمان .

وقد دعا ميخائيل باختين(Mikhaïl Bakhtin) (1895-1975) إلى تماسك الزمان و المكان في الإبداع الروائي من خلال تلك العلاقة الكرونتوبية (Chronotope) في دراسة روايات إيميل زولا فيقول:«الكرونوتوب، يوجد بين الزمان والفضاء ويسمح بتحليل الطريقة التي من خلالها يقسم أي عمل و ينظم العالم عبر قسميه الرئيسين للإدراك بالإضافة إلى أن الكرونوتوب يظهر نظرة جديدة للعالم و يعتبر الركيزة الأساسية للتأثير الواقعي في العمل الروائي التقليدي، فالفضاء عامل له الأفضلية في الكون الروائي، وله عمل إضافي ومحدد لأنه يحدد المراحل بما فيها الأحداث و الهوية وما تؤول له الشخصيات»[1]

[1]- Nadine Toursel et Jaque Nassaviere : Littérature (texte théorique et critique) Edition Nathan, Paris1974, P115 .

إن هذه المجاورة بين الزمان والمكان دعوة لإدراك العلاقة بينهما والتأكيد على ضرورة متابعة حركتهما المترابطة كرونوتوبيا داخل النسيج السردي.

المبحث الأول: البنية الزمانية قي الخطاب الروائي:

لقد حظي الزمان باهتمام الفلاسفة والعلماء والأدباء لما له علاقة بالحياة والكون والإنسان، فبه يتشكل الوجود والعدم، الموت والحياة، الحركة والثبات، الحضور والغياب والزوال والديمومة، فالزمن:«كأنه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولا، ثم قهره رويدا رويدا بالإبلاء آخرا، إن الزمن موكل بالكائنات ومنها الكائن الإنساني، يتقصى مراحل حياته ويتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء ولا يغيب منها فتيل كما تراه موكلا بالوجود نفسه، أي بهذا الكون يغير من وجهه ويبدل من مظهره فإذا هو الآن ليل وغدا ونهارا، وإذا هو الفصل شتاء وفي ذاك صيف »[1]

فالزمن جسر يربط بين الوحدة والتباين، له فاعلية معينة تتحدد حسب ظروف مراحله، فهو الصيرورة والديمومة والتحول والتغير بين الماضي والحاضر والمستقبل، هو روح الوجود ونسيجها الداخلي يمثل فينا كحركة لا مرئية نعيشها وتمثل وجودنا.

[1] ـ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، عدد24، المجلس الوطني للثقافة، الكويت1998، ص199.

1- الزمان لغة واصطلاحا:

إن الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره وفي الحكم الزمن والزمان . وأورد أبو منظور مصطلح(الزمان)و(الأزمنة) ليعز به المدة والدهر، ثم الزمنة: البرهة من الزمن وأشار الليحاني إلى الزمنة أي زمنا والزمنين(ساعة) وقال ابن الأثير بمصطلح الزمن والدهر[1].

أما الناحية الاصطلاحية ، فالزمن من أهم العناصر الأساسية في بناء الرواية، فلا يمكن لنا تصور حدثا روائيا خارج الزمن لأنه:«يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، الزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى»[2] فالشخصيات و الأحداث تتحرك وتتشكل في فضاء زمني، فلا يتم السرد إلا بوجود الزمن، ففي لحظة ما يسترجع السارد الماضي أو يستشرف المستقبل لأن الرواية ليست بنية ثابتة الكيان والتشكيل ويمكن التقاطها بوضوح بل هي:«صيرورة تحول، وشكلها في صيرورة ، وهدفها غير معروف مسبقا، فكما أن الزمان في مختلف تجلياته متجدد ومتحول، فان الرواية التي هي خطاب الزمان بامتياز، بنية تلتفظ التحولات وهي نفسها بنية تحويل»[3] فحركة

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، مادة زمن، ص199.

[2] - سيزا قاسم، بناء الرواية،(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984، ص27 .

[3] - محمد برادة، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص61.

الزمن المصاحبة للتحول والتبدل تكمن في تغيير الأشياء لتنبثق أشكال جديدة على غرار انهيار الأشكال القديمة ، كما يساهم في التعبير عن موقف الشخصيات الروائية من العالم، فيكشف عن مستوى وعيها بالوجود الذاتي و المجتمعي ويجسد أيضا رؤية الراوي.

وقد ترجمت اللفظة الأجنبية نقلا عن اللفظين الشائعين(Temps ,Time) بالزمن، زمن الفعل سواء في الماضي أم المستقبل أم الحاضر[1] فرغم امتداد حركة الزمن اللامرئية في الماضي والحاضر والمستقبل إلا أن هذه الأبعاد الثلاث هي تشكيل لكيان واحد زمني.

و حاول البنيويون دراسة الزمن إلا أنهم ميزوا بين زمن الحكاية وزمن الحكي ، فتحدثوا عن زمن الكتابة وزمن القراءة في حين الزمن الذي استحوذ على اهتمامهم هو زمن المغامرة، أو العصر الذي وقعت فيه الحكاية التي تحكي لأنه: «يستخدم هيكلا زمنيا معقدا، يتم التعبير عنه بواسطة تقنيات هي: الاسترجاع والاستباق والتواتر والتزامن والتراكب»[2]

---

[1] ـ بسام بركة، معجم اللسانيات، فرنسي عربي ، ص200.

[2] ـ مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص234 .

وهذا الزمن هو زمن تخيلي نابع من عمق النص الروائي وداخله، فيظهر لنا الزمن الطبيعي(الموضوعي) بكل دلالاته الطبيعية كالفصول والسنة والشهر والأسبوع واليوم حيث يتحرك الزمان ويتعاقب مجددا نتيجة لحركة الطبيعة الأرضية ، أما الزمن الذاتي فهو نابع من التجربة الشعورية للإنسان المتصلة بوعيه ووجدانه وخبرته الذاتية إنه:« يرادف معنى الزمن في الرواية معنى الحياة الإنسانية العميقة، معنى الحياة الداخلية، معنى الخبرة الذاتية للفرد ورغم تجذرها في أغوار النفس الفردية، هي خبرة جماعية والزمن الروائي هو الصورة الحقيقية لهذه الخبرة » [1]. حيث لا يقاس بالزمن الفلكي ولا تحكمه لحظات واحدة، بل يمكن له في لحظة واحدة أن يمتلك أزمنة متفرقة.

وتنطلق دراستنا للبنية الزمنية في روايات غادة السمان من الكشف عن كيفية إنشاء الزمان وعلاقته بالبنى المكانية هذا من خلال المفارقات الزمنية:

2 ـ بنية المفارقات الزمنية في الخطاب الروائي:

إن التدخل الزمني الذي ينتج عن تكسير خطية السرد، ويلغي التسلسل والترتيب لأحداث الحكاية ويعرضها بطريقة تختلف تماما عن طريقة

[1]ـ محمد سويرتي ، النقد البنيوي والنص الروائي،إفريقيا الشرق، جزء2،الدار البيضاء،1991، ص10.

عرضها في الحكاية يتم من خلال حركتين أساسيتين ، تتجه الحركة الأولى من الزمن الحاضر(حاضر الرواية) إلى الوراء حيث ماضي الأحداث ، وهذه العودة إلى الماضي تظهر من خلال تقنية الاستذكار(الاسترجاع)، أما الحركة الثانية فتتجه من حاضر الرواية أيضا لكن اتجاهها يكون إلى المستقبل عن طريق تقنية (الاستباق) . وهذه المفارقة السردية تمنح للخطاب الروائي حيويته وفرادته وجماليته فتكون:«إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال الحكي المتنامي وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقا من النقطة التي وصلتها القصة»[1] . إن ترتيب الوقائع في الحكاية يختلف أحيانا عن ترتيبها زمنيا في الخطاب السردي ، لهذا تتوالد المفارقات الزمنية التي تعني حسب جيرار جنيت:«دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، من خلال مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة وذلك لأن نظام القصة هذا يشير إلى الحكي صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك، من البديهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما و إنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية»[2] . فعلى الرغم من الاختلاف القائم بين الحكاية والسرد، فإن السرد

---

[1]- أدو نيس، الثابت والمتحول، دار عودة بيروت1979، ص213، 215.

[2]- جيرارجنيت، خطاب الحكاية، تر،محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، منشورات الاختلاف،الجزائر ص47.

ليس في الواقع سوى إعادة صياغة لأحداث الحكاية ، ولهذا سنحاول أن نبحث عن بنيات المفارقات الزمنية من خلال الخطابات الروائية المتعددة لغادة السمان:

أ- بنية الاستباقات في الخطاب الروائي Paralepses:

تقنية زمنية تخل بالنسق الزمني المتسلسل لأحداث الرواية:« هو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد»[1] فالقفز من الزمن الحاضر ومحاولة الولوج إلى المستقبل يجعل القارئ أمام مفارقة سردية فيكون إزاء تقنية لها تأثير كبير على حركية السرد وتتابع الأحداث والكشف عن خفايا الشخصيات. لهذا كان الاستباق:«عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه وفي هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد»[2] فتبقى حالة من التوقع والانتظار يعايشها القارئ أثناء قراءة النص لما

---

[1] مهاحسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004، ص211.

[2] - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي،دار هومة، الجزائر، ج2، ط1، 1997، ص167.

يتوفر له من أحداث وإشارات أولية للآتي لتقبل ما سيجري من تغيرات وأحداث مفاجئة له.

1- الاستباق كتمهيد:

إن الاستباقات التمهيدية تطلع إلى الأمام واستكشاف للمجهول حيث تقوم الشخصية الروائية بتخمينات لما يدور من حولها من أشياء مجهولة تكون على شكل إستفسارات. والإستباق هنا ما هو إلا تمهيد وتوطئة ومن هذه الإستباقات ما نراه في بداية رواية «بيروت 75» حيث يقوم فرح بوضع عدة احتمالات لمعرفة ياسمينة وهو يراها للمرة الأولى، مسافرة معه في سيارة الأجرة نفسها في اتجاه بيروت:«تراها تلميذة في بيروت ? إنها أكبر من ذلك، لعلها في الخامسة والعشرين، تراها ذاهبة لتشتري ثيابها كالبرجوازيات الدمشقيات? لكن أمها تبدو رقيقة الحال ، تراها مثلي تفتش عن المجد»[1] . هي أسئلة داخلية تطلعية لمعرفة هذه الشخصية، لكن إنشغال فرح بأحلامه البيروتية جعل من الاستباق التمهيدي مجرد تحقيق للمتعة والإثارة لبعض التساؤلات من طرف المتلقي والمساهمة في دفع الأحداث إلى الأمام.

[1]- غادة السمان ، بيروت 75، ص8.

كما تساءل السارد في «كوابيس بيروت» عن مصير شقيقه المفقود الذي لا يعرف عنه شيئا منذ غادر المنزل :« لكن ترى أين هو الآن؟ هل خرج حقا لإحضار الطعام، أم تراه رحل إلى الأبد... أم تراه يرقد على رصيف الكليمنصو القريب وفي رأسه رصاصة قناص»[1] . هذه الأسئلة نراها في ذهن السارد وهو يضع إجابات مسبقة عن مصير شقيقه ويتبين لنا مدى الحيرة والصعوبة التي يواجهها السارد وهو يحاول القفز من الحاضر إلى المستقبل لأجل معرفة المجهول، وكان هذا المقطع السردي يبدو و كأنه الجواب:«رن الهاتف... ركضت كالمجنونة... ربما كان أخي...لم يكن هو... كان صوتا غريبا. وكان الصوت يقول: طلب مني شقيقك الاتصال بهذا الرقم وإبلاغك أنه في السجن!

-في السجن لماذا؟ ماذا أفعل؟

- لقد ألقي القبض عليه بتهمة حمل سلاح غير مرخص به

وانفجرت أضحك وأضحك وأشهق بدموعي... يا بيروت... يا مسرح اللامعقول»[2]

فالسارد مهد بإشارات لوقوع هذه الأحداث.

كما نجد في «بيروت 75» :« خرج فاضل السلموني من باب قصره في الحي اليزرة الأرستقراطي في بيروت، فسرت في الحديقة حركة غير عادية ركض

---

[1] - غادة السمان، كوابيس بيروت، ص59.

[2]- غادة السمان ، كوابيس بيروت، ص61.

السائق وجاء بالكاديلاك فورا من الكراج وتحلق حول البيك بعض ذوي الحاجات والتصق به مرافقوه يكشون عنه الناس الذين انتخبوه ذات يوم نائبا في البرلمان»[1]. إنه تمهيد لما سيحدث في بيروت من انفجارات دامية فكانت الرؤية إستباقية أولى لتضاعف من حالات الارتقاب و الانتظار للقارئ لما سيحدث من خلال السرد المعلن. و في «سهرة تنكرية للموتى» يتردد ناجي في العودة إلى القرية لرؤية أمه و أهله:«اتخذ عدة قرارات تخص تلك القرية ... ظل صامتا طوال الدرب ... أخيرا وصلا إلى مشارف القرية ،كيف إستطاع أن يبقى بعيدا عنها هكذا مدفونا في جحره الباريسي ... أسمع أصوات صلوات آتية من القرية ، أم أنني واهم ؟

- أم ناجي أعطتك عمرها»[2].

قرار العودة إلى القرية هو تمهيد زمني لرؤية الأم ، لمعانقة هذا المكان الذي غاب عنه طويلا ،عاد لكن دون أن يرى وجه أمه ، حتى خبر الوفاة لم يكن متيقنا منه لأنه بقي على مشارف القرية و لم يصل إلى عمقها لمعرفة الخبر الحقيقي.

---

[1]- غادة السمان، بيروت75، ص46.

[2] - غادة السمان ، سهرة تنكرية للموتى، ص 79، ص80 .

2- الاستباق كإعلان:

وهو الذي يعلن على سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق[1] فيعد الإعلان كإشارة واضحة وصريحة عما سيقدمه السرد لاحقا وهذا النوع من الإستباقات يضع القارئ وجها لوجه مع الحدث النهائي.

ونجد غادة السمان في «كوابيس بيروت» على هذا النوع من الإعلانات الواضحة والصريحة والتي سرعان ما تتحقق مباشرة بعد الإعلان عنها:«أشهد كيف يتحول الجسد الحي إلى كومة من الأعصاب النازفة المرمية على سرير بارد في الظلام، بينما تزدهر نبتة الكوابيس الوحشية وتنمو وتخرج من الأذنين والعينين والأنف والفم كما تنمو الديدان والطحالب على فوهات الجماجم والهياكل نصف المتآكلة في المقابر... لم أنم جيدا منذ عصور... طموحي الوحيد نوم بلا أحلام ولا كوابيس» [2]. هي دعوى صريحة للإعلان عن قدوم كابوس جديد مباشرة حيث لا يتأخر ظهور الكابوس الآتي :« ظهر المذيع على شاشة التليفزيون وبدأ يقرأ نشرة الأخبار، كان يرتدي ابتسامة منشأة وثيابا كثياب رجال المافيا ويضع على رأسه قناعا أسود ولا يظهر من وجهه غير ابتسامة وثقبين في موضع العينين يطلقان أشعة شريرة وبما أن الحادث الرئيس»[3] وبما أن الحادث الرئيسي منعدم في هذه

---

[1] -حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص137.

[2] - غادة السمان، كوابيس بيروت، ص136.

[3]- غادة السمان ، كوابيس بيروت، ص136.

الرواية التي تعتمد على توالي الكوابيس و التي تعبر عن حكايات جانبية لأناس عديدين، فإن هذا المقطع السردي يدل على استمرارية تعايش الراوية مع الكوابيس البيروتية.

أما ياسمينة فتعلن عن حيرتها في العودة إلى شقة أخيها أو الانتقال إلى شقة نيشان: «الآن عليها أن تقرر الانتقال إلى شقة نيشان أو إلى شقة أخيها، عليها أن تختار نهائيا بين أن تكون عاشقة فاشلة أو مومسا ناجحة وتكومت على الأرض وأغلقت عينيها محاولة إلتقاط صوتها الداخلي الحقيقي »[1] وهذا الإستباق ما هو إلا إعلان واضح- على الرغم من الحيرة البادية على ياسمينة- عن عودتها إلى شقة أخيها وهو ما يتحقق مباشرة في بداية الفصل التالي: «عادت إلى شقة أخيها لم يكن في حقيبتها نقود، فقد كف نمر منذ أسابيع عن إغداق المال عليها كجزء من خطته للتخلص منها وتسليمه لسواه وهي خجلت من أن تطلب نقودا من نيشان، لقد نسيت شقيقها في غمرة عذابها طيلة الأسابيع الماضية ولم تكن على أي حال تملك نقودا لتمنحه بعضها » [2] . فقرارها بالعودة ساهم في تحريك عجلة الأحداث نحو الأمام ونموها حيث لاقت ياسمينة مصرعها على يد شقيقها، الإنتقام للشرف مقابل البحث عن الحرية والجنون في واقع لا يرضى بالعبثية.

---

[1]- غادة السمان ، كوابيس بيروت، ص86.

[2]-غادة السمان ، بيروت75، ص87.

أما النوع الثاني من هذه الإستباقات بعيدة المدى ، الإعلان الذي يقدمه رغيد الزهران أثناء حواره مع مدير أعماله عن نيته في تبني فتاة لتلميع صورته أمام الرأي العام وإظهاره بمظهر المحسن الكبير:«علينا التفكير بوسيلة لتلميع صورتي أمامه... كأن أقوم بعمل إنساني ما أحيطه بهالة دعائية... كأن أنقذ امرأة جميلة من الموت بكل فروسية وشهامة سننجدها وننقذها»[1]. يتأخر ظهور هذه الشخصية حتى ينسى المتلقي هذا المشروع الذي يتحقق بعد مائة وستة عشرة صفحة: «أعلن رغيد: بحرية الزهران... فتاة فقيرة مهجرة، أصيب المبنى الذي تقطنه وأسرتها ... وطار بقنبلة تفريغية... تحطم المبنى بأكمله على رؤوس الناس كما لو داسته قدم جني... البنت نجت كانت في ما يبدو خارج المبنى قادمة للإحتماء به... ووجدوها تركض كالمجنونة حول الأنقاض... المسكينة... يقال انهارت وفقدت النطق وفقدت كل أسرتها في الدنيا» [2] ، والإستباق الذي قدمه الشرطي سابقا إسماعيل في رغبته بالانتقام من أبو عبد الكريم الخوالقي :«منذ وفاة ابني أدهم في السجن الرهيب لرئيس وزراء ديكتاتور بلدي قهرستان وأنا لا أحلم بغير الانتقام من رئيس الوزراء... بإحراق قلبه بالمعنى الحرفي للكلمة: أي بقتل ابنه عبد الكريم كما سبق له أن قتل ابني أدهم تعذيبا حتى الموت»[3] انطلاقا من الماضي الرهيب قتل الابن إلى معايشة الحاضر في عودة عبد الكريم إلى التفكير في المستقبل(قتله) وبين

[1] ـ غادة السمان، ليلة المليار، ص73.

[2] ـ المصدرالسابق ، ص189.

[3]ـ المصدر السابق ، ص75.

الماضي القائم في الذاكرة . الذي ينتفض ويموت ويتجدد حتى يتحقق هذا الاستباق بعد صفحات طويلة ، وبعد أن نسي القارئ مقتل عبد الكريم: «الساعة تشير إلى العاشرة والنصف تقريبا والليلة عاصفة وماطرة ... ذهل وهو يشاهد ابن قاتل ابنه يغادر الفندق من المرآب... ويمشي وحيدا... وفوق كل ما حلم به... لحق به. قال له خذ يا فرخ ثعبان قهرستان»[1]، ولعل حالة القلق والاضطراب في الزمن الحاضر دفعت إسماعيل إلى حالة تأمل في اللحظة الآنية، فجعلت رؤيته للأحداث والأشياء تعبر عن حالة نفسية يعيشها.

كما يقدم لنا السارد من خلال خطاباته الروائية استباقات على شكل توقعات لمستقبل الشخصيات وما سيجري من تطور في أحداث الرواية.

ومن النماذج التي توضح هذا النمط من الاستباق الآتي الذي يقدمه السارد عن قاتل رغيد الزهران:«يتمنى لو يعرف اسم قاتله... طالما استحلف الشيخ وطفان ليقرأ في كرته الزجاجية الشفافة اسمه... فقد وظف وكالة تحريات للتأكد من أن أحدا من الذين يقتربون منه لم يحمل اسم رغيد يوم مولده»[2] ، حيث يقدم للمتلقي عن طريق السرد الموضوعي عارضا الأحداث التي ستقع في المستقبل لشخصية رئيسية من شخصيات الرواية، ولا يتحقق هذا الاستباق إلا في خاتمة الرواية عندما

---

[1] ـ غادة السمان ،سهرة تنكرية مع الموتى، ص138.

[2] ـ غادة السمان ،ليلة المليار ، ص27.

يموت رغيد الزهران غرقا في حوض السباحة نتيجة لإفراطه في شرب الخمر وبذلك يكون لهذا الإستباق تأثير واضح على البناء الروائي العام.

ويقدم إلينا أيضا ما يشبه التنبؤ لمصير ياسمينة وفرح في بداية الرؤية:

«ياسمينة وفرح يتأملان بيروت من بعيد كطفلين مسحورين يهبطان من السيارة يسيران قليلا إلى جانبها ريثما يتم السائق تبديل العجلة، وفي ضوء السيارات الكثيفة يبدوان هشين كأجنحة الفراش قبل الاحتراق»[1] وما نأخذه من هذا الاستباق هو احتراق الفراش الدمشقي بنار بيروت، فياسمينة أحرقتها نار الخديعة وفقدان الشرف وفرح أحرقته نار الزيف والكذب والوصول إلى الجنون فقدمت ياسمينة ما ستتعرض له في المستقبل: «كم هي وحيدة! ليت شقيقها يحضر! إنه الصديق الوحيد الممكن، كان يجب أن يكون كذلك من زمان لكن... »[2]، على الرغم من انتظار ياسمينة لإعدامها من طرف أخيها إلا أن هذا إثبات للكرامة التي استيقظت في لحظة، فالشقيق لم يثر في بداية الرواية عندما كانت تأتيه بالنقود لكن ظهر كقاتل حين توفرت له أسباب القتل و الممثلة في اختفاء المال و ظهر كمدافع عن شرف العائلة.

---

[1]- غادة السمان ، بيروت 75، ص10.

[2]- المصدر السابق، ص88.

كما يتنبأ فرح لمستقبله عندما ركبت ثلاث نسوة منتحبات معه في السيارة: «لماذا ينتحبن هكذا ، تراني ذاهبا إلى موتي وعرافات القدر يشيعني ويبكيني» [1]. هي إشارات تشاؤمية مقدمة تنبأ وتستشرف المستقبل المجهول في مدينة بيروت.

أما عن الإستباقات الخارجية فما نجده استشارة لبعض الأحداث الثانوية التي ترتبط بالأحداث الكبرى، لها علاقة بالبنية الحكائية الأساسية ودلالته ، هي التي توضح تصرفات بعض الشخصيات وما تقدمه لنا شخصية موت في «كوابيس بيروت » عن مصير بعض الشخصيات غير الرئيسية ولا تؤثر في مسار أحداث الرواية.

ب – بنية الاسترجاعات :(Analepses)

يعد الاسترجاع من أهم التقنيات الزمنية حضورا في الخطاب الروائي ، فالسارد يوقف عجلة السرد المتنامي إلى الأمام ليعود إلى الوراء في حركة ارتدادية لسير الأحداث، لاستذكار ماضي بعيد أو قريب حيث أن: «كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة» [2] فالعودة إلى الماضي تتم مع الاستمرارية في الحاضر وهذا بكسر الزمن الطبيعي للأحداث وخلق زمن

[1] - المصدر السابق ، ص7.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص121.

خاص بالرواية بواسطة تلك الأساليب الحديثة والنظريات التقنية الجديدة والتقنيات السردية لخلق عالم روائي خاص به.

والاسترجاع عملية تقنية نشأت مع الملاحم القديمة وخاصة مع الملاحم اليونانية حيث يذكر"جنيت" أن من أهم المفارقات الزمنية التي استعملها"هوميروس" تلك التي وقعت داخل البيت الثامن من الإلياذة ، فالسارد قبل أن يتطرق إلى الخصام بين أخيل وأجاممنون أعلن في بداية سرده عن عودته إلى عشرات الأيام الفارطة والتي تعرض النزاع التاريخي إهانة "ايزيس" ، غضب أبولو... وتمت العودة إلى الوراء خلال مائة وأربعين بيتا استذكاريا[1]

فقد تطور الاسترجاع بتطور الفنون السردية فانتقل إلى الرواية الحديثة حيث أصبح يمثل أهم المصادر الأساسية للكتابة الروائية ، وتكمن أهميته في اكتشاف وعي الذات بالزمن في ضوء تجربة الحاضر وما يحققه من أهداف دلالية وجمالية ، فهو يسهم في سد الثغرات التي يخلفها السارد الحاضر، و يساعد الاسترجاع على فهم مسار الأحداث وتفسير دلالتها أو: «العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير أو حتى لتغيير دلالة

[1]- **Gerad Genette, Figures111,Seuil.Paris1972, P 82.**

بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لم تكن له دلالة أصلا أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد»[1] حيث يبعد النص الروائي عن الخطية ويحقق معه التوازن الزمني ويكون استرجاع الماضي في ظل معطيات الحاضر.

و ينقسم الاسترجاع حسب العلاقة التي تربط الأحداث السردية الماضية والحاضرة إلى قسمين والتي حددتها "سيزا أحمد قاسم" حسب رؤية"جنيت"لتصنيف الاسترجاعات كالتالي[2]:

استرجاع خارجي (A.Externe): يعود إلى ما قبل بداية الرواية

استرجاع داخلي (A.Interne): يعود إلى ماضي لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.

و تكون دراستنا بتقسيم الإسترجاعات إلى إسترجاعات داخلية و أخرى خارجية.

1- الاسترجاعات الداخلية:

وهي التي تختص باستعادة أحداث ماضية و التي لها علاقة بأحداث الرواية الرئيسية وشخصياتها المركزية ومسارها الزمني متوحد مع مسار

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص122.

[2] سيزاقاسم، بناء الرواية، ص40.

هذه الأحداث، كتقديم حياة طعان الماضية في «بيروت 75» :«يوم تخرج طعان منذ أشهر صيدليا كان يحترق العودة إلى لبنان ومزاولة العمل، قرر أن يفتح في بعلبك صيدلية يسميها صيدلية الحنان أبرق إلى أهله»[1] . فربط الظروف التي يمر بها طعان الراهنة بالظروف الماضية من خلال معايشة الحلم(الثأر) والتوهم بأن أحدا يلاحقه ،هي الأسباب الماضية والحاضرة و التي جعلت منه أوديب عصره ، يفر من قضاء ليلاحقه هذا القضاء في النهاية عن طريق قتل ذلك السائح الأجنبي .

والسارد في رواية «ليلة المليار» أراد أن يضيء لنا جانب من جوانب شخصية ليلى الغفير من خلال لوحة قد رسمتها: «ضيوفها يتحدثون إليها بشراهة وهي تهز رأسها بلطف كالدمية المزينة الصماء ونظراتها معلقة باللوحة التي تتصدر الجدار خلفهم والتي تمثلها قبل لقائها بنديم، لقد كانت اللوحة آخر ما رسمت وعلى غرار الفنانين العظماء الذين كانت تعجب بهم وتحاول أن تحذو حذوهم في ذلك الزمان الغابر رسمت نفسها في (سلف بور تريه) مجسدة في لوحتها كيف ترى ذاتها بل وكيف ترى الذات التي تتمنى أن تكونها»[2]

---

[1] ـ غادة السمان،بيروت75، ص59، 60.

[2] ـ غدة السمان ،ليلة المليار، ص44.

إن السارد في هذا السياق الحكائي قد ذكر الجانب الخفي من حياة ليلى وما لها من تأثير واضح في سلوكاتها فيما بعد مع الشخصيات الأخرى. فعملية الاسترجاع ذات وظيفة بنائية من خلال تقديم هذه المعلومات الخاصة بالشخصية الروائية، المكان والزمان المتجلي بقطبيه: الماضي المتعلق بقضية تخص الشخصية الروائية.

إن الإستذكارات تغير منحى الإخبار السردي فبعد أن يتعلق ذهن القارئ بصورة حكائية معينة تسير وفق تراتبية زمنية منظمة، يلجأ السارد إلى تحريف المبتغى الإخباري عن طريق الإشارة إلى أحداث سبقت إنجاز الخطاب كأن يورد السارد في «كوابيس بيروت» عودة الكاتبة إلى الحلم الطفولي ومعانقة ذكراه : «كنت في الرابعة عشرة من عمري حين أمسكت بالإبرة بيد لا ترتجف، ثقبت شحمة أذني اليمنى أولا، ثم اليسرى، شعرت بألم خارق لكن يدي لم ترتجف ولم أتردد في ثقب اليسرى، بعدها بثوان حتى قبل أن تهدأ ضربات قلبي واندفاع الدم إلى رأسي لشدة الألم، كنت قد وضعت الإبرة في النار وعقمتها ولم أربط في ثقب أذني خيطا ريثما يلتئم الجرح، بل عقمت القرطين الذهبيين وتحليت بهما فورا. تألمت ثم شفي الجرح »[1] نتوقف مع السارد في هذه اللحظة، لحظة العودة إلى هذه المرحلة، القوة والإرادة والثبات من خلال مد الجسور بين الحاضر

[1]ـ **غادة السمان، كوابيس بيروت، ص46.**

بالحصار المرفوض عليها ومدى قدرتها على تحديه، فكان الموقف مشتركا بين زمنين مختلفين في قوة الإرادة التي تتحلى بها هذه الشخصية.

وفي رواية «ليلة المليار»، تتذكر كفى مصرع ابنتها وداد، هذه الذكرى التي تلح كثيرا عليها فضلا أنها كانت السبب الرئيسي في هجرتها من بيروت «حياة جديدة؟ هل ثمة شيء كهذا؟ هل في مقدوري أنا أو أي شخص آخر إيقاف عربة عمري فجأة لأقول هذه ليست دربي وسأصوب مسارها ناسية عمري الذي مضى في درب خاطئة طوال الأعوام الماضية اللعينة هل سأنسى يوما طفلتي وداد التي تناثر لحمها الغض وتفاح البائع المتجول ودمه، ودم بقية الأطفال لحظة انفجرت القذيفة التي كانوا يلعبون بها (الكرة) بعدما وجدوا في (البورة) وخلفها لهم شجار لعين بين تنظيمين محليين، هل في مقدوري أن أنضو على جراحي كما يخلع المرء ثوبا باليا»[1] فهذا المقطع الذي تستحضره كفى دائما أسهم إلى حد بعيد في تغيير سلوك هذه الشخصية من النقيض إلى النقيض، من كفى المرأة المتزنة المخلصة لزوجها إلى امرأة باحثة عن المال واللذة والأضواء بشتى الطرق.

ومع الحالة الإضطرابية التي يعيشها أمجد الخيال في «فسيفساء دمشقية» ، والقلق الذي يعذبه من انتظاره للتكلم في الهاتف، يعود بنا للحادثة التي مرت به عند إحضار الهاتف إلى منزله:«يوم دخل الهاتف للمرة الأولى إلى

[1] ـ غادة السمان، ليلة المليار، ص18.

منزلنا في أبو رمانة تعاملت معه أمي بعداء كما فعلت مع كل جديد حولها بما في ذلك رفضها لشراء اللبن جاهزا من عند البقال وإصرارها على ترويبه بنفسها كما في الأيام الخوالي. وأذكر أنها كانت تجد صعوبة في الكلام مع موظفة السنترال وطلب الرقم منها ... »[1] إستعادة هذا الحدث الماضي لم يقتصر على التعبير عن رؤية فكرية تجاه الزمن وحركة التغير والتبدل وإنما يقوم بوظيفة فنية في الكشف عن تغيرات بعض الشخصيات وفق التجربة الحاضرة.

وتستحضر سليمى في «سهرة تنكرية للموتى» اللحظات الماضية مباشرة بعد رؤيتها لوليد الموالدجي . لحظات تنطلق من الحاضر لتعانق الماضي: «يا إلاهي كم يشبه زوجي المرحوم نعيم يوم تعارفنا ، يومها دخل إلى مقهى الأنكل سام مقابل الجامعة الأمريكية حيث كنت أدرس ،بوجه بالغ الوسامة و ربما الغرابة ... منذ ألف عام لم يخفق قلبي طربا كنشوتي الآن و أنا أرى أيام زمان و أعود شابة ... »[2]

إن الاسترجاع ها هنا كان لمجرد رؤية بصرية لهذا الشخص، فأثار حواس سليمى لاستدعاء الماضي المخزون في الذاكرة عن طريق تلك المناجاة الداخلية ، وعدت الذاكرة: «من التقنيات المستحدثة في الرواية بعد أن انتفى مفهوم الراوي العالم بكل شيء وتحول الروائيون إلى مفهوم آخر، هو مفهوم

---

[1] ـ غادة السمان، فسيفساء دمشقية، ص325.

[2] ـ غادة السمان ،سهرة تنكرية للموتى، ص26.

المنظور، فالاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة يعطيه مذاقا عاطفيا »[1]. فأحداث الماضي المخزونة في الذاكرة ليست قوالب جاهزة وموظفة في النص، إنما تسعى للاستمرارية في العملية السردية مما يمنحها صفة الحضور.

2- الاسترجاعات الخارجية:

إن تجاوز الحصر الزمني هو انفتاح على اتجاهات زمنية ماضية مختلفة حدثت قبل بدء الحاضر السردي، حيث يستدعيها السارد أثناء السرد، والتي تلعب دورا مهما في استكمال صورة الشخصية والحدث وفهم مسارها.

ونجد في «ليلة المليار» إضاءة جانب من جوانب شخصية ليلى السباك في حفلة رأس السنة الهجرية: «ودنيا تعرف مدى لا مبالاة ليلى بتسريحة شعرها أو طيات سروالها الجينز فاجأت به الحضور ليلة رأس السنة... والنساء متبرجات مرتديات أفخر الثياب الحريرية والمخملية... يومها دخلت ليلى وحيدة، بشعرها الأسود الكثيف الذي مشطت الرياح وزينته زخة مطر... وقد أحاطت عنقها بسلسال حديدي

[1]- **سيزاقاسم، بناء الرواية، ص43.**

دقيق تدلى منه قرش أثري عتيق»[1] فالعودة إلى هذا الجانب هو الكشف عن قدرة الشخصية والمقارنة بين الماضي الذي عاشته والحاضر بكل عوامله الجديدة و الذي ساهم في بناء شخصية ليلى. كما قدمت في «كوابيس بيروت » لحظات استرجاعية خارجية ليس لها علاقة بالشخصيات الرئيسية أو الأحداث الروائية، (يوم اختارت) فاسترجاع الماضي هاهنا ربما تخلص من رتابة الحاضر، وما يثيره من توتر وقلق يخلق إحساسا باللاجدوى في بعض الأحيان لتكشف عن عمق التحول في الحياة، في الفرد والزمن والمجتمع.

ومن يتأمل هذه الإسترجاعات الخارجية، يجد استرجاعا خارجيا بعيد المدى قد يمتد لسنوات وهناك استرجاعات قصيرة خارجية تكون قصيرة المدى ، وتحديد مدى المفارقة يعتمد على المسافة الزمنية من حيث بعدها أو قربها والتي يستغرقها الرجوع إلى الماضي . وتتفاوت بين ماض بعيد جدا وماض بعيد نسبيا وآخر قريب. وتسمى الفترة التي يستغرقها الإسترجاع عند ارتداده إلى الوراء تاركا مسار السرد التصاعدي ب (مدى المفارقة).

[1]- غادة السمان، ليلة المليار، ص24.

3 ـ بنية مدى المفارقات الزمنية:

إن الرواية هي أكثر الأنواع الأدبية نزوعا نحو الرجوع إلى الماضي من أجل توظيفه جماليا وفنيا، على أن الإستذكارات تتفاوت من حيث طول أو قصر مدتها، وهو ما يسمى بمدى المفارقة(La portée de l'anachronie) «وقد تظهر المدة واضحة للعيان من خلال الإعلان عن المدة الزمنية صراحة في حين لا يمكن كشف زمنية الاستذكار إلا من خلال مصاحبات الخطاب كالقرائن اللفظية على هذا المدى»[1] . و أول من حدد مدى الاستذكار هو جنيت ،ويعبر المدى عن تلك المسافة الزمنية الفاصلة بين اللحظة التي يتوقف فيها المحكي و اللحظة التي يبدأ منها الاحتلال الزمني.

وهناك استذكارات تعود بالقارئ إلى الماضي بعيدا جدا، يستطيع أن يحدد المدى بدقة إذا توفرت لديه القرائن، ولا يستطيع ذلك إذا عمد السارد إلى طمس القرائن الزمنية التي تدل على تاريخ الاسترجاع.

وهناك استرجاعات أخرى تعود إلى ماضي قريب، لا يتجاوز الأيام وفي بعض الأحيان الساعات ولكل من هذه الاستذكارات سواء أكانت بعيدة أم قريبة فوائدها البنائية والجمالية، واعتمادا على المدى الذي يستغرقه

---

[1]- **حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص121،123 .**

الاستذكار عند ارتداد السرد إلى الماضي . و سنرصد هذه الأنواع من الاستذكارات في الخطاب الروائي لغادة السمان على اختلاف أنواعها.

أ- الاسترجاعات ذات المدى البعيد:

من بين هذه الاسترجاعات الخارجية ذات المدى البعيد، والتي ارتبطت بالزمن الأسطوري الضارب في القدم: «تذكرت الأساطير العربية القديمة وتخيلت سيفي مسحورا أستطيع أن أشطر به الفندق نصفين»[1] . عودة السارد إلى هذا التاريخ الغابر هو ربط بين اللحظات الراهنة واللحظات المنسية، فالحصار الذي يعيشه واحتمال الموت برصاص القناص يدعو إلى معانقة الحلم الذي يعتمد على الماضي ، فالسارد يعاني من عجز حقيقي سجين الدار والوطن مطعون في إنسانيته وهذا الوطن يحترق وكل مظاهر الحياة المتقدمة مزيفة تخفي تحتها مظاهر التخلف والفقر والبؤس ، والحرب الأهلية عرت هذه الحياة وكشفت عن الوجه الحقيقي للحياة الحضارية المزيفة فالهروب من هذا الواقع المخزي إلى الماضي يبدو للوهلة الأولى أن الزمن الأسطوري دخيل على النص الروائي وغير منسجم معه ، لكن السارد وظف الزمن توظيفا فنيا

[1]- غادة السمان، كوابيس بيروت، ص103.

رائعا حيث يبدو الماضي والحاضر متوحد والذكرى متجانسة مع اللحظات الآنية.

وتحدد نقطة الرجوع إلى الماضي بدقة ووضوح ويشار إليها بصراحة ومن دون موارية، معتمدا توثيق حدثه، ليضفي على هذه الأحداث نوعا من الواقعية والتسجيلية، فنجد ذاك الحوار الذي دار بين الساحر وطفان وأحد الصحفيين من خلال استرجاع تاريخ أسرته: «نكاد نغلق العدد... أرجوك... رئيس التحرير سيخرب بيتي... لقد ارتفعت مبيعاتنا منذ قبلت استشارة النجوم عن طالع أبراج الناس إنها موضة العصر حتى في أوروبا

-إنها حرفة عتيقة تناقلها أجدادي وتوارثناها، أنا الأخير في الأسرة بعد عمي

- ووالدك?- جرب مصيرا آخر... رافق جيش الإنقاذ عام 1948 لتحرير فلسطين... قتل هناك ولم تعد فلسطين »[1]، فالحافز الذي أدى بوطفان إلى تذكر تاريخ أسرته، أسئلة الصحفي حيث يعود بذاكرته إلى ما يقارب أربع وثلاثين سنة، فالساحر يذكر مقتل والده الذي كان أثناء حرب فلسطين1948. وأحداث الرواية تدور عام 1982 أثناء الغزو الإسرائيلي للبنان، فمقتل والده مقترن لديه بضياع فلسطين وخسارته لرمز المحبة والحنان يعادل عنده ضياع فلسطين، حيث فقد

[1] - غادة السمان، ليلة المليار، ص141، 142.

الأمن والاستقرار وعدو الأمس الذي اغتال الوالد وفلسطين يغتال اليوم الحلم والوطن لبنان ودمر أسرته.

فاستعمال الزمان ها هنا ليس مجرد خلفية لإلقاء الضوء على ماض لشخصية قلقة وممزقة بقدر ما كان تواصلا بين الماضي والحاضر.

ويعود السارد إلى زمن بعيد دون تحديد التاريخ فيعطي للقارئ فرصة لإعمال فكره عن طريق تلك القرائن:«حينما كنت صغيرة ، كنت أقدم الوعود لنفسي في الفترة ما قبل الامتحانات العصيبة كنت أقرر إذا اجتزت الامتحانات بنجاح فسأفعل في الصيف كذا وكذا... سأسبح... سأعتني برشاقتي... سأظل أنهض باكرا وأمارس رياضة المشي والسباحة وأظل أطالع، وسأعيد قراءة كتبي المدرسية للسنوات السابقة كي أزداد استيعابها... وحين كانت الامتحانات تنتهي كنت أقضي الأيام اللاحقة لها في النوم والأكل ومطالعة قصص أرسين لوبين البوليسية»[1] لم يحدد التاريخ للأحداث الماضية فقط كان تحديده بمرحلة من مراحل العمر الزمنية ليعانق تلك الوعود التي كان يقدمها لنفسه، هي وعود في البحث عن الحرية وتحقيق الذات بتجاوز مرحلة الامتحان الصعب التي يمر بها وهي في الحصار المفروض عليها ، فهي محاولة لتشكيل بنيته السردية عن طريق الربط بين الماضي والحاضر: «لعلي كنت في الثانية عشرة من عمري يومها ثم سأل أبي: ما

[1]- **غادة السمان، كوابيس بيروت، ص170.**

اسمها?أجاب زنوبيا، قال عدلون الشعلاني: إذا هذه زنوبيا»[1] تستعيد زين صورة الماضي من خلال الصدمة الأولى بقراءتها لاسم عدلون الشعلاني، هذه المواجهة أخذتها إلى مرحلة الصبا في أول مواجهة كانت مع هذا المثقف، إنها تحاول أن تربط المواجهتين مع بعضها في إطار سردي يكشف عن مدى المفارقة الزمنية بين هاتين اللحظتين ونجد في بعض الأمثلة تحديد المدى يكون صعبا حيث تعود الذاكرة بزين أيضا:«وأنا مرمية هكذا تحت وطأة ما يقارب دزينة من سنوات من الفراق لقد أمي إليها بالتأكيد، منذ زمن بعيد غابر»[2] فالإشارة إلى العلاقة الحميمية بين زين وأمها وسنين الفراق الطويلة ما هي إلا وسيلة لتدارك الموقف الذي يمثل البحث عن الحقيقة المفقودة في موت أمها بإثارة ماض له أهمية خاصة والذي ساهم إلى حد بعيد في تشكيل الشخصية الإنسانية برؤيتها وفكرها ومشاعرها.

[1]- غادة السمان ، فسيفساء دمشقية، ص 467.

[2] - غادة السمان، فسيفساء دمشقية، ص435.

ب- الاسترجاعات ذات المدى القريب:

هذا النمط يستعمله السارد لتسليط الضوء على مدة قريبة، حيث الماضي القريب الذي ما يزال حيا في الذاكرة الشخصية، فنجد ياسمينة تستحضر أحداثا قريبة وقعت لـها في دمشق حيث تمد الجسور بين الماضي الحاضر والمستقبل:« كالسلحفاة انكمشت، شعرت بأن رخا شريرا كبيرا يحلق في الجو، يحجب عنها الشمس ويلقي بظله المكهرب فوقها... لا يؤذوننا وتذكرت كيف كانت تمطر طائراتهم موتا فوق دمشق منذ أقل من عام... وكيف كانت سعيدة الحظ لأن زجاج بيتهم فقط تحطم بينما اشتعل البيت الملاصق لهم» [1]

يتحدد مدى الاستذكار ها هنا بعام واحد من خلال القصف الإسرائيلي لدمشق الذي كان عام1973، وأحداث الرواية1974.

كما نجد أبو مصطفى الصياد الذي يتحدث عن مصرع ولده حين تأخذه الذاكرة إلى أول الصيف: «كنا نصطاد أول هذا الصيف يوم جرب حظه للمرة الأولى مع أصبع ديناميت... كان الضرب موفقا وخرجت له عشرات من الأسماك طفت على وجه الماء... قفز إلى الماء فرحا وبدأ يرمي بالأسماك إلى القارب ولكثرة ما استبد به الفرح حمل في كل يد سمكة كبيرة وقبض بأسنانه على سمكة ثالثة وسبح بها نحو القارب، السمكة في فمه لم تكن قد ماتت بعد، كانت تتخبط، انزلقت إلى حلقة...

[1] - **غادة السمان ، بيروت75، ص16.**

واختنق... اختنق فعلا... ماتت بكل بساطة ... حملناه جثة وعدنا به إلى أمه لم يبد عليها إنها قادرة على فهم عبارة مات في تلك اللحظة وصرخ طفلنا الجديد صرخته الأولى... وقالت أم مصطفى بهدوء التعب المجيد، فلنسمه علي»[1]

من ثنائية الحياة والموت، من صرخة ميلاد علي وشهقة ميعاد علي ، من زمن الموت والحياة تتبين تلك الحركة الواسعة التي تدل على التوغل في رحاب الزمن لنبش الذاكرة واستعادة ما يختزن فيها من أحداث ذات قيمة في تشكيل الحكاية.

لهذا عندما وقف فواز في ردهة البيت القديم كان كل شيء في موضعه رغم الزمن:«يبدو أن عمة والدي التي أقامت في الدار خلال غيابنا إلى ما قبل عام، حين انتقلت إلى دار الكرامة للمسنين العجزة. لم تبدل موضع كرسي أو لوحة أو وحبة خرز واحدة من تلك الملونة التي ما تزال تتدلى من النجفة عربية النقوش تشع أحيانا بقوس قزح » [2].

وان كانت هذه الإسترجاعات ذات المدى البعيد تقاس بالسنوات والشهور والأيام فإن سعته تقاس بعدد السطور والصفحات، وتتفاوت بين الإستذكارات القليلة ذات الحيز المكاني الصغير إلى إستذكارات كثيرة وطويلة

[1] ـ غادة السمان، كوابيس بيروت، ص35.

[2] ـ غادة السمان ،سهرة تنكرية للموتى، ص90.

جدا حسب طبيعة أشخاصها وأحداثها، فنجد أمجد الخيال في عودته إلى ذكريات هند ابتداء من انطلاق حفل التأبين لهذه الزوجة، فأثناء عملية الاستذكار والتي استغرقت صفحات متعددة من 9الى 21. فهذه الصفحات جمعت أحداث ماضية تداخلت فيها قصصا وأسماء والتي تكشف عن حب أمجد لهاته المرأة، عن علاقتها بأهل البيت الكبير وعن كيفية ولادتها بزين وعن دخولها إلى المستشفى رغم اعتراض أهل زوجها ، وكانت هذه العودة إلى الماضي إلقاء الضوء على جوانب كثيرة من ماضيها و عالمها الداخلي وأبعادها النفسية والاجتماعية ، فكان للاسترجاع: «وظيفة بنيوية لأن الشخصيات التي تحيا أمامنا يشكل ماضيها حاضرها» [1]

أما في «كوابيس بيروت» فنجد تلك الاسترجاعات التي تمتد إلى الصفحات، والتي تنبعث من كيان الساردة في عودتها لذكرياتها مع يوسف، النابعة من دهاليز ذاتها سواء أكانت حاضرة أم ماضية فأخذت حيزا معينا من صفحة74الى 78 فكان فهم لأسباب الماضي ومعطياته التي تنتج من جدل الأزمنة رؤيا ايجابية باتجاه الآتي.

من خلال تتبعنا لهاته المفارقات الزمنية في الخطاب الروائي وجدنا أنه تتداخل فيه الأزمنة بتنوعها، الماضي، الحاضر، المستقبل ذات المدى

[1]- سمير المرزوقي، جميل شاكر،مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1985،ص83.

البعيد والقريب مع وجود تلك الاسترجاعات والاستباقات الداخلية والخارجية والتي تساهم إلى حد بعيد في تشكيل بنية الخطاب ودلالته، فالانطلاق من الحاضر إلى الماضي هي معانقة الذكريات عبر الذاكرة والانطلاق إلى المستقبل هو معانقة الحلم والتوقع، حيث من خلالهما يتجاوز السارد المنطلق الزمني المتسلسل للأحداث الحكائية وينطلق في تشكيل بنيته السردية في طريقهما.

المبحث الثاني: البنية المكانية في الخطاب الروائي:

1- التعريف اللغوي والاصطلاحي للمكان :

يعد المكان من أهم المكونات التي تشكل بنية الخطاب الروائي, حيث يستحيل علينا تصور العمل الروائي دون مكان تسير فيه أحداثه لأنه بمثابة العنصر الفعال الذي تتجسد فيه أحداث هذا العمل.

لقد ورد مصطلح المكان في لسان العرب,فنجد: «المكان و المكانة واحد,المكان في أصل تقدير الفعل مفعل لأنه موضع لكينونة الشيء فيه، والدليل على أنه المكان مفعل هو أن العرب لا تقول في معنى هو معنى مكان كذا وكذا إلا مفعل والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع»[1] ونجد في بعض القواميس التي قدمت تعريفا للمكان على أنه موضوع كون الشيء وحصوله.

أما من الناحية الاصطلاحية فقد اختلفت مفاهيمه نتيجة لاختلاف الدراسات والاجتهادات إلا أنها استعملته كإطار تسير عليه أحداث الرواية، فعبد المالك مرتاض قد قدم بعض التفسيرات لمرادفات عدة للمكان كالحيز والفضاء وغيرهما :«لقد خضنا في أمر هذا المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي(Space-Espace) ولعل أهم ما يمكن إعادة ذكره

---

[1] - **ابن منظور، لسان العرب، مادة مكن، ج5، ص114.**

هنا، أن مصطلح الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده»[1] .

لقد ميز النقاد بين هذه المصطلحات الواردة، فقد عالج حميد لحميداني مسألة المكان في الرواية العربية من خلال دراستها، متطرقا إلى مجموعة من المصطلحات المتعلقة بالمفهوم مثل:«المكان الروائي والفضاء الجغرافي والفضاء الدلالي والفضاء النصي والفضاء بوصفه متطورا»[2] ثم أبدى ميله إلى عنصر المكان مذهب جل النقاد المشتغلين في هذه الرواية، لما في هذا المصطلح من شمولية أوسع لكونه:«يشمل المكان بعينه الذي تجري فيه أحداث الرواية بينما مصطلح الفضاء يشير إلى المسرح الروائي بأكمله ويكون المكان داخله، جزءا منه»[3]

إن هذه النظرة قدمت لنا فصلا بين الفضاء والمكان، فالفضاء يقتصر انطلاقه من اللامحدودية أي من الأجواء التي لا سيادة فيها والتي تأخذنا إلى مسرح الخيال بعيدا عن الواقع، في حين المكان منحصر في موقع جغرافي أو مسرحا للأحداث والحركة والشخصيات:«فالمكان Lieu والفضاءEspace على

[1]-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،ط1998،1 ،ص141 .

[2]- حميد لحميداني،بنية النص السردي،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص75، 76.

[3] - حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص62.

النحو الذي يعنيه المصطلح الأخير في اللغة الفرنسية بحيث يغطي المجلات الأرضية والسماوية والمائية» [1]. ففي المكان إ تتلاقى الأبعاد و تتماهى المسافات ويشترك المتلقي في رحلات متنوعة، يختفي الحد الفاصل بين المعرفة واللامعرفة وتصبح الذاكرة واحدة، فيفعمه بإحساس طوافه لتلك الأماكن بالتفاعل معه:«فيصف أماكن وإقامات ومناظر طبيعية ينقلنا كما يقول بروستProust بخصوص قراءاته الصبيانية خياليا إلى أقطار مجهولة تمنحنا للحظة الوهم بأن ننجوبها ونقطنها»[2] .

وبعد هذا التقديم الضروري لمصطلح المكان وتمييزه عن المصطلحات الأخرى كالفضاء والحيز، يبقى المكان هو المجال الذي تسير فيه أحداث الرواية من تحولات على مستوى أفعال الشخصيات ومن رؤية السارد التي يحددها من خلال عالمه الإنساني الذي يبنيه والمواقف المختلفة التي تنبثق منه والقانون السائد في هذا العالم والنظم المتعددة التي تحكمه؛ إن المكان هو المدى الذي يحقق فيه الراوي كل تصوراته من خلال ارتباط عناصر الرواية. فأهميته لا تقتصر على المستوى البنائي، بل تتجلى أيضا على مستوى الحكاية (المدلول) وذلك حين يخضع الإنسان للعلاقات

---

[1]ـ عبد المالك مرتاض، أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ديوان المطبوعات. الجامعية، الجزائر،1982، ص102 .

[2] -G.Genette. Figure2. Edition de Seuil.Paris.1969. P43.

الإنسانية، والنظم لإحداثيات المكان معتمدا على اللغة:«لإضفاء الإحداثيات المكانية على المنظومات الذهنية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية. مما يسهم في تجسيدها وجعلها أكثر فهما وقبولا لدى المتلقي وهذا التبادل بين الصور المكانية والذهنية يمتدد لالتصاق معاني أخلاقية بالإحداثيات المكانية تنبع من ثقافة المجتمع وحضارته»[1]. إنه يمنحنا فضاء خياليا عن طريق اللغة التي تبرز لنا هذه العلاقات الفضائية و قدرته على خلق جمالية للمكان ومشاركة المتلقي في فك الشفرات المضافة له لهذا: «فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة »[2]. فيحقق الراوي باللغة عالمه الروائي بكل تصوراته وتمنحه الحرية في تشكيل فضائه بعيدا عن كل القوانين الهندسية بمشاركة الشخصيات ووظائفها المختلفة.

2- تجليات المكان في الخطاب الروائي:

يتشكل الخطاب الروائي من عدة بنيات تتآلف فيما بينها لتصل إلى دلالة معينة فتتحدد جمالياته . و المكان واحدا من هذه البنيات التي تحتاج إليها العملية السردية والبحث عنه هو الرغبة في إدراك و معرفة الموقع الذي تدور فيه أحداث الخطابات الروائية المختلفة . و يمكن القول إن هناك قارة

[1]- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص75.

[2] - سيزا أحمد قاسم، ، بناء الرواية، ص74.

ثابتة تمثل البنية الكبرى كبيروت،سويسرا و دمشق و التي تتحقق فيها أحداث مختلفة في حين توجد أماكن بداخلها تمثل البنيات الصغرى كالمنازل ، الأزقة،الفنادق ،المطارات ،المقاهي و غيرها . لقد تعددت الأماكن في ظل المكان الواحد لتدعيم وجودها و التأكيد على ما يجري بداخلها من أحداث أيضا, و حتى و إن كان المتلقي يعرف هذه الأماكن كأماكن جغرافية على الخارطة إلا أنها ذات دلالات و أبعاد مختلفة على الخارطة الروائية.

أ-:البنيات المكانية الكبرى

1- بيروت: هي مسرح لأحداث مختلفة ظهرت في رواية بيروت75 ، كوابيس بيروت ,ليلة المليار و سهرة تنكرية للموتى:

أ-المكان الحلم/الكابوس :

بيروت المكان اللامحدود الذي يستقبل شخصيات متعددة المستوى و الصفات في «بيروت 75» ,أول مكان أسطوري حاضن لظلم القدر و الظلم الاجتماعي و لا خلاص من شركه إلا بإرادة الإنسان و فعله الثوري لتغيير حياته ، فيه تتداخل اللوحات فيتمازج الواقع بالحلم،المعقول باللامعقول المصادفة بالقصد،الوجدان الفردي بالوجدان الجمعي و الحياة بالموت ،هي اللوحة التي تتمازج فيها كل الألوان الموحية بمفارقات الحياة.

هي المكان الحلم بتعدد أحلام شخصياتها ، المكان المحوري في الخطاب الروائي ، تستوعب كل الحالات الاجتماعية المتشابكة و المعقدة فتكون لها القدرة في تشكيل فضاء من الانفتاح و الحرية و التوق لكسر بعض النظم الاجتماعية. تتجسد رعشة الحلم مع أول نداء في محطة المسافرين السورية للمتوجهين نحو بيروت حيث كان فرح يحس بذاك الفرح لاقتحام المكان:

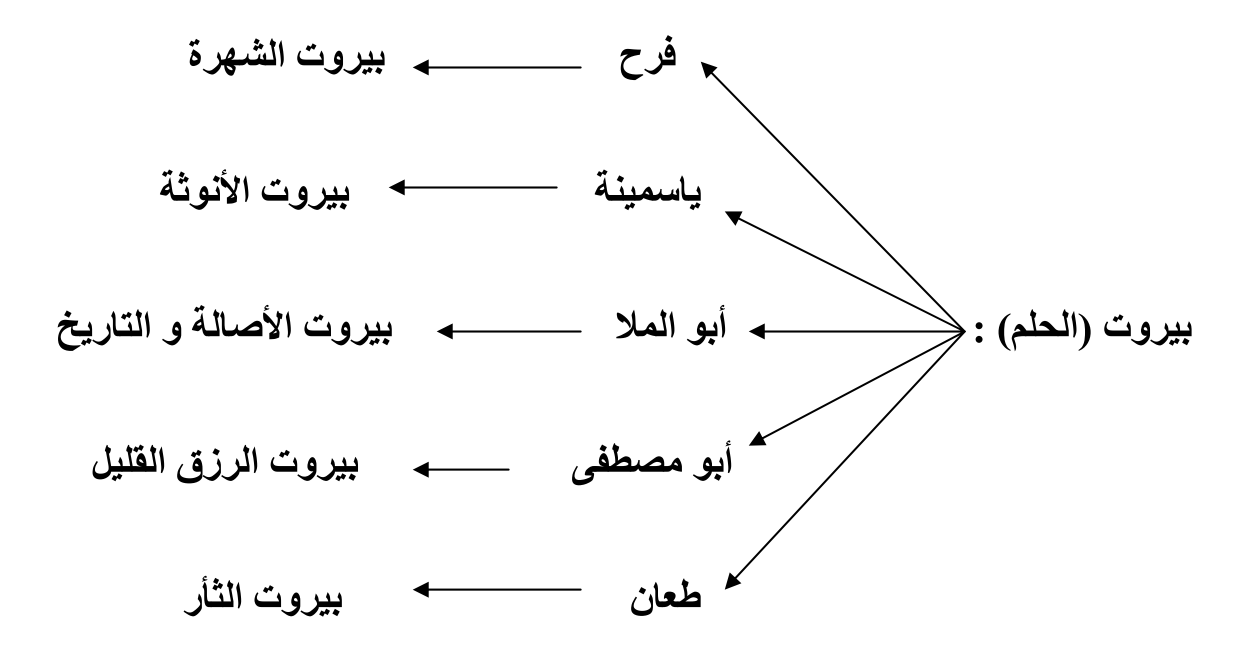
«كلهن و كلهم يحلم ببيروت لست وحدي و لكنني وحدي ذاهب لاقتحامها... و أحس بجسده يرتعش لاسم بيروت »[1]. إنها المعانقة الأولى عن طريق الحلم و التوق للبحث فيها عن المستقبل المجهول اللامتناهي ، السفر لأجل فك طلاسم مختلفة في هذا الوجود . فجأة يظهر المكان الحلم كغابة تراءت لهم من بعيد:«عيونهم جميعا متعلقة بتلك الغابة الحجرية المضيئة الممتدة أمام أعينهم المسماة بيروت ...كل منهم يتأملها بعين مختلفة ...لم تكن هناك بيروت واحدة ...كانت هنالك 5بيروتات»[2]

يتوقف العقل عن التفكير و عن التأمل بعد ظهور المكان الحلم غابة مضيئة، هل هي غابة بقوانينها الجائرة ؟ أم بسيادة الفوضى فيها؟أم خوفا من تشظي الحلم الزئبقي؟ فكل له بيروت خاصة به ، المكان واحد و الأحلام تعددت،

[1]-غادة السمان،بيروت 75،ص5 .

[2]-المصدر السابق،ص12 .

فالإدراك للمكان يختلف من شخصية إلى أخرى من خلال هذا المخطط الذي يبين حلم كل واحدة منها:



فبيروت حسب شخصياتها لم تكن المكان الهندسي على خارطة العالم العربي، إنما مكانا متخيلا تحركت فيه الشخصيات بواسطة اللغة التي تصفه والذي تحدده القصة التخييلية و يعكس قدرة السارد على: «تحويل المكان الذي تجري فيه أحداث القصة-حقيقيا كان أم تخييليا-من وجود ذهني إلى لغة مكتوبة باستطاعة القارئ فك رموزها و دلالاتها و إعادة تشكيل المكان الذي يتصوره الروائي وفقا لما يقدمه له العمل الحكائي من إمكانات فضائية سواء تعلق الأمر بأماكن محددة أو إثبات

علاقات التأثير بينها و بين الشخصيات »[1].فالمكان ها هنا لا يكتفي بأوصاف الراوي له و إنما يحتاج إلى أبعاد دلالية تؤهله لواقع سردي جديد.

و من خلال هذا المكان المتخيل،الشخصيات تستوعبه باختلاف الطموحات و التجارب، الجنس(ذكر،أنثى)،باختلاف التفكير(العقل،العبث،الجنون)،باختلاف الحياة أيضا و ما تحمله من مفارقات ،فالسارد عند بنائه لخطابه الروائي اعتمد على رؤيته للحياة الحقيقية في بيروت حيث سعى إلى تحقيق أهداف ربما تكون وهمية عن طريق شخصياته.

إن بيروت الحلم تحطيم لقيود الواقع الاجتماعي أو بالأحرى الظلم الاجتماعي لأجل معانقة العبث و اللاعقلانية:«إنها لا تستطيع أن تصدق كيف تركت جسدها يتحرك طيلة هذه الأعوام دون أن تكتشفه...و لو لم تأت بيروت لظلت إلى الأبد تجهل كيف تستطيع أن تشتعل و أن تنتفض »[2].فارتباط بيروت بياسمينة **هو** تحقيق لتلك النزعة الذاتية (الأنوثة)التي طمحت إليها و تحققت لها بفضل بيروت التي تعد:«المكان المصور من خلال خلجات النفس و تجلياتها و ما يحيط بها من أحداث و وقائع،أي من خلال الحالة النفسية التي يكون فيها الروائي و شخصيات الرواية ،و ليس المكان المصور كما هو قائم فعليا دون تدخل شعوري أو نفسي من

---

[1]-سعيد يقطين،قال الراوي،البنيات الحكائية في السيرة الشعبية،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،1997،ص 238
[2]-غادة السمان،بيروت75، ص 14 .

الروائي»[1].فبيروت الحلم كانت لها علاقة بلحظات البناء التي طمحت لها كل شخصية لكن سرعان ما يتحول الحلم و البناء و تحقيق الأهداف إلى بيروت الوهم و الهدم التحطيم،لأن المكان ها هنا أصبح بنية متعددة الأقطاب و الثنائيات:

الحلم،البناء ←—— بيروت(المكان المفارقة) ——← الوهم،الهدم

بعد أن كان المكان الحلم تحقيق للرغبات العقلية و اللاعقلية،بعد أن احتضن جميع الشخصيات بكل طموحاتها أصبح المكان حاضرا بالألم و الضياع و لحظات المرارة مباشرة بعد فقدان الحلم و شتات الحقيقة:«لقد أفسدتني بيروت»[2].هذا ما أثبتته ياسمينة و اعترفت بأن كل ما حلمت به من خلال بيروت قد تحول في لحظة إلى كابوس ،إلى وهم في لحظة ضعف.أما فرح فقد جعلت منه بيروت إنسانا مشهورا لكن في الوقت نفسه مجنونا:«لقد انحسرت عني بيروت و لفظتني إلى الشاطئ صدفة فارغة و وحيدة...آه...بيروت كيف،كيف،كيف؟ حين هربت من المستشفى كان أول ما فعلته هو أنني سرقت عن المدخل لافتتها لافتة المجانين...حملت اللافتة إلى مدخل بيروت و اقتلعت التي تحمل

---

[1]- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط،1، 1994 ص16.

[2]- غادة السمان، بيروت75،ص 52 .

اسم بيروت وغرست مكانها اللافتة الأخرى»[1]. إن المكان أصبح وهما وضياعا و جنونا بعد أن كان حلما لكن مسار الأحداث هي التي ساهمت في بنائه بهذه المفارقة و تعدد ثنائياتها فكانت تلك التمفصلات بارزة سواء من خلال الشخصيات أم المكان.

ب- المكان الهروب/العودة:

تظهر بيروت في ليلة المليار المكان الرئيسي الذي تنطلق منه الأحداث لكن ليس باستمراريته على طول الخطاب الروائي بقدر ما هو هروب من الدمار ،الحرب:«هارب من بيروت و كل ما يحيط به يبدو لعينيه راعشا ،بقايا الأشجار المحروقة على حافتي الطريق،جثة البحر المزرقة الساكنة،أعمدة الكهرباء المقصوفة و الممدة على الإسفلت المنخور كالقتلى »[2] تتحدد حتمية الهروب من بيروت بكل الإشارات التي توحي بالدمار و الحرب و رغبة خليل في البحث عن السلام في مكان آخر،فاشتركت في بناء بيروت عناصر الخوف و الدمار فجعل مصيره رهين هذه الظروف من أجل الخلاص حتى و إن كان مشحون بطاقات وطنية:«مثخن بالوطن...حقائب ...حقائب...وطن مشرد في حقائب...حقائب

[1]-المصدر السابق، ص 108 .

[2]-غادة السمان،ليلة المليار،ص10 .

هاربة من الجنون إلى بيروت و حقائب هاربة من بيروت إلى المنفى»[1].إن الحب الوطني لا يقوى في بعض الأحيان على الصمود و المقاومة إلا أن حضوره قويا و أبديا بروحه و الذي يمنح حضورا سريا خارجيا في الحياة المتبقية في المكان نفسه الذي يحضن و يودع في لحظة واحدة.

من بيروت مكان الهروب إلى بيروت المكان العودة تتجلى لنا رؤى الشخصيات من خلال الأوضاع السياسية و الاجتماعية فكانت فضاء جماليا مهمته فهم الحدث الروائي و فهم علاقات الشخوص مع بعضها البعض. فكان المكان العودة في سهرة تنكرية للموتى مجملا بهاجس الخوف نتيجة للترسبات المتبقية في الذاكرة رغم سنين الغربة:«هاجرنا و عدنا ثم هاجرنا و لم نعد هربا من مدينة لا أتذكر عنها في صغري غير أصوات القنابل و صراخي المذعور في الملاجئ المعتمة..أجل بيروت لا تذكرني إلا بطعم الألم الغامض في طفولتي»[2].المكان بالنسبة لفواز الطفولة الألم،اللااستقرار،

الشعور بالخوف إحساس ينتابه كلما عاود إلي بيروت ،هي أحاسيس ماضية قابعة في أعماقه تنتفض دائما مع أول لقاء بالمكان لكن سرعان ما يحول رمادا عند العودة إلى باريس:«فقد انشغلت بحياتي في باريس عن ماضي

---

[1]-المصدر السابق، ص 17 .

[2]-غادة السمان،سهرة تنكرية للموتى،ص 10 .

بيروت»[1].إن المكان يعبر عن هوية كل شخصية ،عن شعورها،عن تفكيرها،عن هواجس الخوف:«الآن أرى وطني الأم هو الذي سينقض علي و ليس وطني بالتبني فرنسا»[2] فالمكان ها هنا ببنيته و شكله و مكوناته يحيل بشكل أو بآخر إلى كثير من الأبعاد الرمزية للشخصيات التي تتحرك و تتفاعل معه فكان دوره تحديد مهمات عديدة على المستوى النفسي و التأملي و الإنساني،ففي لحظة ينتمي للوطن بالتبني و يحس بعدم الانتماء إلى وطنه الأم وهذا راجع بطبيعة الحال إلى تلك الأفكار الخلفية ،عكس ماريا التي تبحث عن الوطن بذريعة عقلية أو لاعقلانية :«ثمة شيء شدني منذ البداية إلى بيروت....إنه مذاق الحرية على أرض عربية ،فيها تعلمت الكتابة في ظل الحرية و دون أن أكون مقطوعة من جذوري ،مجتثة من أرضي العربية ،حين أزور بيروت لا أمن عليها بحضوري بل أنهل من ينابيعي الحقيقية ماء الحياة لحرفي أنا في حقيقة الأمر أبحث عن ذريعة لاعقلانية إلى بيروت »[3] .ينغرس حب الوطن في الفكر ،في حرية الكلمة ،فبيروت هي فسحة جمالية عبرت من خلالها الشخصية عن استبطاناتها الذاتية العميقة صوب المكان حيث أذكى في نفسية ماري روز جذوة الحلم و التخيل:«كم أتوق للوصول إلى البلاد التي سحرت لامارتين ،بلاد ألف

---

[1]- المصدر السابق، ص10.
[2]-غادة السمان، سهرة تنكرية للموتى،ص9 .
[3]-المصدر السابق،ص 11 .

ليلة و ليلة و لبنان بوابة الشرق الغامض»[1] إنه الشوق لبيروت رغم عدم انتمائها لهذا المكان إلا أن السحر الغامض الذي يجملها و حبها اللامتناهي لها استدعت من خلالها بلاد ألف ليلة و ليلة واستحضرت شخصية الشاعر الفرنسي لامارتين الذي أغرم بحب بيروت و ما استدعاؤه إلا من أجل وجود نقاط مشتركة في حب هذا المكان و الشعور بالألفة اتجاهه الذي كان قريبا من النفس البشرية.فبنيته الداخلية و الخارجية ساعدت الشخصيات في إدراكه و رؤيته من خلاله للحياة فأصبح فضاء رمزيا و جماليا.

إن بيروت،المكان العودة بعد غربة طويلة،المكان السريالي و الأسطوري فيه التذكر و النسيان،إليه الرجوع للبحث عن الفردوس المفقود الموجود في مكان ما أو زمان ما و لدى شعوب ما، فبيروت هو البحث من خلالها عن الحياة الأبدية المباركة لكن في الحقيقة هو رغبة بالعودة إلى عالم الغيب و السحر هربا من القهر و الألم و المسؤولية في بعض الأحيان. فعودة فواز مجملة بإحساس الخوف و الذعر من المكان في حين عودة ماريا عودة أسطورية يتداخل فيه الواقعي بالخيالي حيث حددت لنا موقفها إزاء بيروت ،ففيه تبحث عن الحرية، عن الهوية، عن الأصالة ، عن تحقيق ذاتها من خلال الآخر،عن نشوة الحلم و غيرها:«كأن العودة إلى بيروت عودة إلى الفردوس المفقود... دوما

[1]- غادة السمان، سهرة تنكرية للموتى، ص 13 .

أعود إلى هنا ،إلى مكتبتي و إلى بيروت و إلى لبنان لأفتش عن قلب فيه متسع لأحزاني و لا عن قصر فيه متسع لأحذيتي و نظاراتي و ثيابي الحريرية ،بل عن كهف شاسع بحجم الكرة الأرضية فيه متسع لحريتي و شموسي و أقماري و مداراتي و أبجدياتي» [1] انطلاقات ماريا و عودتها مرتبطة بالتاريخ الإنساني و الذي ظهر كعلامات بارزة في الخطاب الروائي ،فالحياة الموجودة بداخله نابعة من جوهر الحياة الحقيقية إلا أن تشكيلتها نابعة من الخيال الإبداعي مع ووجود خيط وهمي رفيع يربط بينهما لا نستطيع الإمساك به إذ أن السارد:«يصنع من الحياة معبرا و من الذكرى فعلا مفيدا و من الديمومة زمنا موجها دالا ،لكن هذا التحويل لا يمكن أن ينجز إلا في عيون المجتمع ، فالمجتمع هو الذي يفرض الرواية أي يفرض مجموعة من الإشارات» [2] . إن هذه الإشارات للحظات التمزق و الضياع و البحث عن السلام و الهوية و الاستقرار و العودة إلى الماضي و مواجهة اللحظات الراهنة توحد للرؤية في بنية المكان الواحد(بيروت) و تحدي البنى الاجتماعية من أجل خلق واقع افتراضي مرتبط بالتصورات المختلفة للشخصيات الروائية.

من خلال ما تقدم ، فإن بنية المكان تشكل الماضي، التاريخ، ميراث الأمة، ذكريات الطفولة، قوة الانتماء للحلم الضائع و المفقود . تخضع الشخصية

---

[1]- المصدر السابق،ص 63،ص 65 .

[2]- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة ،تر محمد برادة ، مطبعة المعارف الحديثة، الرباط، ص 57 .

لسطوته و لا ترى العالم إلا من خلاله ،فهو العالم اللامرئي الذي أهل للكشف في بعض الأحيان عن لاوعي بعض الشخصيات و حياتها النفسية و الاجتماعية و الاقتصادية (شخصية فواز مثلا و شخصية خليل) . إن آلية التضاد المستعملة تستند إلى التقابلات المكانية بين بيروت ما قبل الهجرة و بيروت العودة فتظهر تلك التباينات القائمة في شكل المكان الواحد و الذي يصور حركية الشخصيات حيث:«تعبر عن العلاقات و التواترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث» [1] . فالمكان يتشكل بالتفاعل مع الكتل البشرية التي تودعه رغباتها و أحاسيسها و مصالحها فتنشأ المعاني و الدلالات المختلفة له.

ج- المكان الحرب /الصمود:

تحضر بيروت في «كوابيس بيروت» كبؤرة للحكاية و منطلق الحكي فتتجلى فوق الفضاء الورقي بكل أبعاده ،فاسم بيروت هنا ليس :«مجرد ملاحظات جغرافية أو سوسيولوجية و إنما هي وصف بنية المكان» [2] ,بيروت الحرب ، الدمار ،الحياة الإنسانية على واقع اللاإنسانية و التي يقدمها السارد برؤية

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ،ص 33 .

[2]- لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر و التوزيع ،اللاذقية ط1، 1993، ص 61.

واسعة من خلال محاورته للمكان (بيروت) بكل تفاصيله و جزئياته و قدرته على إدراكها له عقليا و حسيا:«و كنا رعايا مملكة الحب، و كان علينا أن نلتفت إلى الوراء لنرى بيروت تتربص بنا كالوحش... بيروت كل ما فيها قائم عل مناصبة العداء للعدالة و الحق و الرب أي على مناصبة العداء للحب»[1] **.**أصبح المكان يمارس العنف و الظلم و ازدادت المعاناة بفقدان مبادئ الحق و العدالة فكانت الأبعاد البنائية منطلقة من نزعة درامية تميزت بها الرواية و تضاعفت سماتها المأساوية ، فكأن بيروت امرأة ترفض وتقبل وتنتقض:«أيتها السيدة التي اسمها بيروت...شفتاك مشققتان كالقرميد ، وجهك محروق كرمل الصحارى، عنقك هزيل كطائر محروق العش كيف تستمرين؟ ...إنك لم تعودي جميلة، هذه السيدة التي اسمها بيروت تراها تنتحر أم تخلع أقنعتها لتخرج من رمادها جديدة كطائر الفينق»[2] . بيروت الأسطورة التي تحترق و تنتفض لأجل العدالة و الجمال و الصمود في سبيل البقاء ، فهي كطائر الفينق يحترق و ينتفض من رماده للاستمرارية ، فرغم الحرب إلا أن الشخصية متشبثة بمكانها ، بموطنها بتاريخها، رغم الانفجارات التي تشهدها و ترصد القناص لهم إلا أن الرغبة الجامحة في البقاء هي في الأصل التمسك بالعروة الوثقى الممثلة في حب الوطن:« هل يمكن لجراح أهل المدينة ، جراحهم الداخلية أن تندمل و يعود كل شيء كما كان،كما

---

[1]- **غادة السمان ، كوابيس بيروت،ص 74**

[2]- **المصدر السابق، ص 146، ص 147**

يأمل البعض،.......رغم خوفي و جوعي و عزلتي و جراحي ....كل ما حولي يجعل الاستمرار معجزة...لكني أستمر ،دونما جهد. أسقط إلى قاع اليأس، لكني ما ألبث أن أعود تلقائيا إلى السطح. إنها الحياة تتدبر أمرها في النهاية »[1]

بين لحظات القوة و الضعف ، بين الانهيار و الصمود ، بين الحضور(الهوية،الانتماء،الحب، العدالة، القوة) و الغياب(الموت ،الهروب، الخفاء،الظلم) مفارقات اجتمعت في مكان واحد هو بيروت لتكسبه بعدا جماليا عن طريق تزاوج الإدراك الحسي بالإدراك المعنوي فابتعد السارد عن تلك التفاصيل التي تحاصر المكان عن طريق لغة إبداعية محملة بدلالات متعددة ليقدمه كبناء تخييلي كانت له حكاية حب عربية مع المقاومة و الحرية.

2-- سويسرا :المكان الإنتماء/اللاإنتماء

يظهر هذا المكان كأول وجهة محددة يتجه إليها خليل و أفراد أسرته هربا من الموت الذي حاصر بيروت، من الحرب و الظلم و البحث عن طوق نجاة أو عن منقذ كان ممثلا في سويسرا.

من بيروت (سويسرا الشرق) كما سمتها كفى زوجة خليل إلى جنيف(سويسرا الغرب) الحلم الذي كان خامدا منذ أعوام طويلة و كانت

---

[1]- **غادة السمان،كوابيس بيروت،ص 156**

الظروف أو الصدف قد أثارته بعد سبات طويل قد تحقق في لحظة الحرب رغم أنها ضد رغبات خليل . كانت الانطلاقة إلى المكان الساحر (سويسرا) عبر مطار بيروت الدولي الذي عاشت فيه الشخصيات الروائية اضطرابات نفسية خوفا من عدم المغادرة و موت الحلم :«المذيعة من جديد تنادي على ركاب الطائرة المتوجهة إلى جنيف ... يبدو الأمر مثل لعبة عبثية لامتناهية كدهاليز الكوابيس ، للمرة الثانية يصعدون إلى الطائرة ، تتحرك بهم فوق المدرج.... يعود بها الكابتن قبل لحظة الإقلاع و يطلب منهم مغادرتها من جديد.... يهرولون من جديد إلى قاعة الانتظار ،صعدوا جميعا إلى الطائرة و لم يرفض أحد ذلك ... ثم انطلقت مجنونة فوق المدرج و لم يطمئن أحد حتى أقلعت بنزق متجهة صوب البحر... رغم كل شيء حدق خليل بأسى عبر النافذة البخيلة محاولا عبثا إلقاء نظرة أخيرة صوب بيروت، ها هو هارب كأي رعديد... ووطنه يحترق » [1]. الهروب من الوطن بيروت ،الوطن القضية ، الهوية ، الوجود ، فرغم الابتعاد و الانفصال عنها بصفة مؤقتة إلا أن الاتصال بها يكون روحيا لهذا:«يظل الانتماء إلى الفضاء المحدد واحد من أهم و أول الروابط التي تصل الشخصية بفضائها» [2] . إن قوة الانتماء حاضرة في الكيان الداخلي لخليل رغم كل الإغراءات المقدمة و الجاهزة مباشرة بمعانقة المكان البديل: «لا جنة خارج أرض الوطن ، يجب أن نصنع الجنة بأيدينا لأطفالنا...

---

[1]-غادة السمان ،ليلة المليار، ص 15، ص 16

[2]-سعيد يقطين، قال الراوي،ص 237

هذه جنة مستعارة لا نستحقها »[1]. إنه النموذج الآخر (سويسرا) المكان الذي طمح إليه الكثيرون ، لكن سرعان ما تستيقظ النخوة العربية و تقف النفس أمام المحكمة الذاتية لترفض الانتساب اللاشرعي في لحظة ضعف جاءت من محنة الهروب و تجاوز هذه المحنة هو البحث عن القوة و الانتصار حتى و إن كانت منبعثة من مواقف الانكسار، فالمكان الأصل يشع بنوره من وجدان شخصية خليل ، أمير النيلي، بحرية وغيرهم . و سويسرا هي كمعادل موضوعي لأحزانهم ففيها يكمن سؤال الغربة و البحث عن الذات في الآخرين و فيها تكمن الحقائق الغائبة الهاربة و لهذا فهو :«يريد أن يتحدث عن الإنسان العام و بشكل ضمني عن الإنسان الغربي ،عن نفسه و عن كل رفاقه »[2] . فالشعور الذي ينتابه بأن هذه الأرض لا تنتمي إليه و لا ينتمي لها ، و بأنها تختلف اختلافا بينا عن أرضه الأم ، هو شعور بالغربة و الحنين إلى المشرق البعيد فسويسرا كبناء مكاني بمستوياتها المختلفة و بتعدد شخصياتها هي نقطة التقاء بين حضارتين مختلفتين:العربية و الغربية . فحضورها هو رسم لأبعاد فكرية مختلفة بإعادة تشكيل تلك الوقائع مع المزج بين الأحداث و الزمان و المكان و الشخصيات للوقوف على الواقع المعاصر بكل ظروفه.

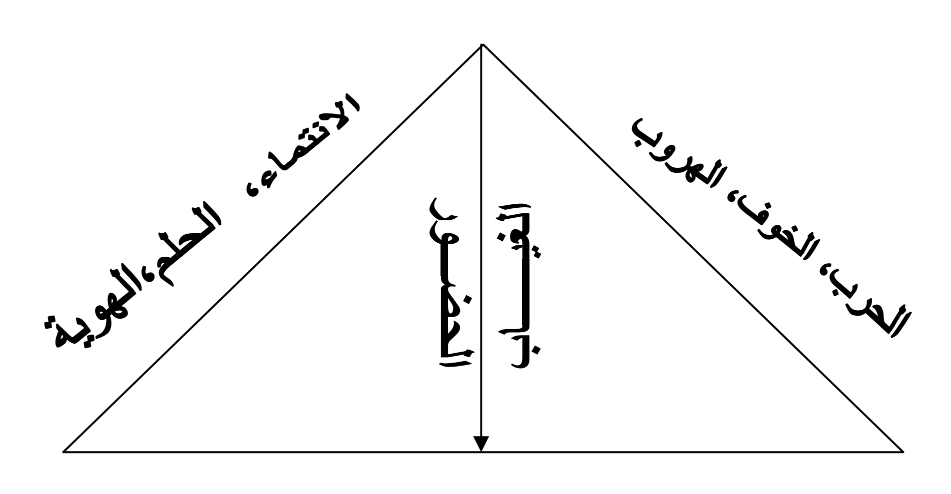
---

[1]ـ غادة السمان، ليلة المليار، ص 132

[2]ـ لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر بدر الدين عرودكي.ص 61

إن بناء هذه الأماكن انطلقت من مأساة بيروت و ضياع الإنسان فيها ، بداية من كوابيس بيروت التي انبعثت منها أحداث الحرب و اضطربت فيها كل أشكال الكوابيس جراء الظروف الحياتية إلى بيروت ليلة المليار التي اعتمدت في بنائها على دوافع الهروب منها و البحث عن المكان البديل الممثل في سويسرا في حين بيروت 75 هي البحث فيها عن الحلم و تحقيق الرغبات الجامحة و اللاعقلانية و بناء الذات أما بيروت سهرة تنكرية للموتى فهي الحضن و المكان الأسطورة و الفردوس المفقود .

بيروت القمة



بيروت القاعدة

من هذا المخطط الهرمي المجسد سواء انطلاقا من القمة إلى القاعدة أم من القاعدة إلى القمة و رغم الاختلاف المتباين في بناء المكان إلا أن السارد لم يقدم بيروت كوثيقة تاريخية و إنما حاول أن يستلهم أحداثها في عمل فني بإعادة صياغتها و ما يخدم رؤيته الفنية و الفكرية ، و إقامة علاقات مع الأماكن الأخرى سواء أكانت المكان البديل أم المكان الفرعي و التي تأخذنا إلى التمايز الموجود بينها على المستوى البنائي الحكائي حيث:«يظل لمختلف الفضاءات في العالم المكاني بعد تخييلي ،لأنها جميعا وليدة المخيلة و هي بذلك تنتسب بصورة أو بأخرى إلى المتخيل العام و المشترك»[1]. و حتى و إن عرفنا المشترك الموجود بين المبدع و المتلقي فالهدف هو تحقيق الرؤية في البحث عن هوية المكان و الإنسان و الحياة و التي تكسبها بعدا جماليا.

3- دمشق: المكان الأصالة و المعاصرة:

هي أول مكان يقابلنا و يصدمنا ، هي الكلمة الافتتاحية التي نجدها في العنوان(الرواية المستحيلة، فسيفساء دمشقية) ، فهي ليست مجرد بناء هندسي بل نسعى تجاوزه لنصل إلى أبعاده البنائية و أعماقه الدلالية.

---

[1]- سعيد يقطين، قال الراوي، ص 251

هي واقع ملتحم بحياة الناس ، تضم كل مفارقات الحياة ، هي البؤرة المكانية التي يتناسل منها النص و ينمو، جاءت دمشق فسيفساء من أماكن متعددة ذات أبعاد جغرافية و جمالية و أيديولوجية تدعو المتلقي للولوج إلى داخل الخطاب الروائي و استقصاء آثاره ، فدمشق هي المدى الذي تدور فيه الأحداث و يأتي حضور هذا المكان انطلاقا من واقع المجتمع العربي السوري ، عاداته و تقاليده ، و الممثل في الأسرة الكبيرة المعروفة (آل الخيال) .

يظهر لنا المكان انطلاقا من الحفل التأبيني الذي أقيم على شرف المرحومة الأديبة هند زوجة أمجد الخيال :«انتهت دقيقة الوقوف حدادا .يعلن عريف الحفل في مدرج الجامعة السورية عن كلمة الخطيب الأول»[1]. من هذا المكان و هو الاسم القديم لجامعة دمشق تتدفق بداخل أمجد رؤى متعددة بمعانقة حلم الزوجة الأديبة بالاسم المستعار ، حيث تنطلق من المكان نفسه مصالح الشخصيات الأخرى و هذا نتيجة للمكانة المتميزة التي حظيت بها هند ثقافيا و اجتماعيا فهي بنت اللاذقية:«أنا منحدرة من أسرة كبيرة ثرية من اللاذقية»[2]. و من هنا تظهر تلك المفارقة المكانية الواضحة بين الأصالة و المعاصرة في مكان واحد(دمشق) ، بين أماكن مختلفة بعضها لها دلالة القدم و العراقة و بعضها

---

[1]- غادة السمان ،الرواية المستحيلة- فسيفساء دمشقية- ،ص 11

[2]- المصدر السابق ، ص 11

يدل على التمدن و التحضر و هذا ما تثبته هند :«و أنت ابن الشام منذ مئات الأعوام ، منذ حضور جد أجدادك من الحجاز مع الفتح و الخطيب يطنب كما ترى في شرح ذلك ، فبوسع قبيلتك الكبيرة جدا أن تؤمن له الكثير من الدعم القوي»[1]. تبرز الفوارق الاجتماعية من خلال التباين المكاني (اللاذقية ، الشام) فاللاذقية مكان ينفتح على مقومات المعاصرة بما في ذلك الثراء ، العلم الذي يفتح آفاقا عديدة و منها مثلا منح حرية المرأة و التي كان يرفضها أهل الشام ، الأصالة و التاريخ بأصولها المتشبثة بالحضارة العربية القديمة (الحجاز) ، و منها يستمد مبادئه التي تبقى راسخة منذ أزمان غابرة و ثابتة في هذا المكان بثبات شخصياته و ثبات الأصول العربية .

إن هذه الثنائية :الأصالة و المعاصرة هي فسيفساء تشكل منها المكان باختلاف الهوية و الأصل ، فبين الرفض و القبول كانت معطيات بنائية تقف عند حدود الرؤية الدرامية لتقدمه كلوحة فنية تتداخل فيها التجارب و تتمازج فيها الألوان.

كان حب المكان صامدا أمام كل التغيرات الحضارية ، فدمشق يستنطقها السارد من خلال شخصياتها و أحداثها عبر أزمنة مختلفة و بواسطة وجهات نظر متعددة و متباينة ، تشكل من أبعادها أسئلة و هواجس و إشكاليات

[1]- المصدر السابق ، ص 12

ملتصقة بوعينا الثقافي و الاجتماعي و الجمالي و بنسيجنا السيكولوجي و المعرفي و الأيديولوجي ، فهذا الحب الوطني تمتد أنفاسه مع أجيال و كأنهم يتنفسون المكان لحظة واحدة و يظهر من خلال الحوار الذي دار بين زين ووالدها:«أغمضي عينيك و تنفسي جيدا ... دعي الهواء النقي يدخل عبر مساماتك حتى روحك ...تنفسي سوريا ... تنفسي رائحة بلدك» [1] . ينطلق استوعاب المكان من الأب إلى البنت ، تتنفس سوريا حتى تسري في دورتها الدموية ، تطوف بها الدنيا و تمر عليها الأزمنة دون نسيانها ، هي المدينة التي تحيا لا لتموت ، هي الملحمة الخالدة بآثارها و تاريخها و حجارتها و أناسها:«إن تلك الصخرة المنشارية في الربوة إلى يمين الطريق من دمشق صوب دمر كانت تأسر خياله، إذ يتعذر على أي شخص تسلقها دون تعريض حياته للخطر ، و من أجل ماذا؟ كي يكتب عبارة«اذكريني دائما» ... و لطالما تساءل: ما هو ذلك الدهان السحري الذي سطرت به تلك العبارة ؟ و كيف يزيده المطر رسوخا و لمعانا و لا تمحوه الرياح ......من هو ذلك العاشق؟ و لمن وجه تلك العبارة ؟و هل تسلقت حبيبته الأسطورية بدورها صخرة الموت المنشارية تلك لتكتب له الإجابة:«لا أنساك » ، أم أن المقصود بالعبارة«دمشق» أي« اذكريني دائما يا دمشق» ؟ ... هل سطرها عاشق للمدينة مثله قبل سفره للدراسة مثلا ، وكتبت له روح دمشق الحية إجابتها ببساطة: لا أنساك؟ »[2] تقديم دمشق ،

---

[1]- غادة السمان ، الرواية المستحيلة، ص 161

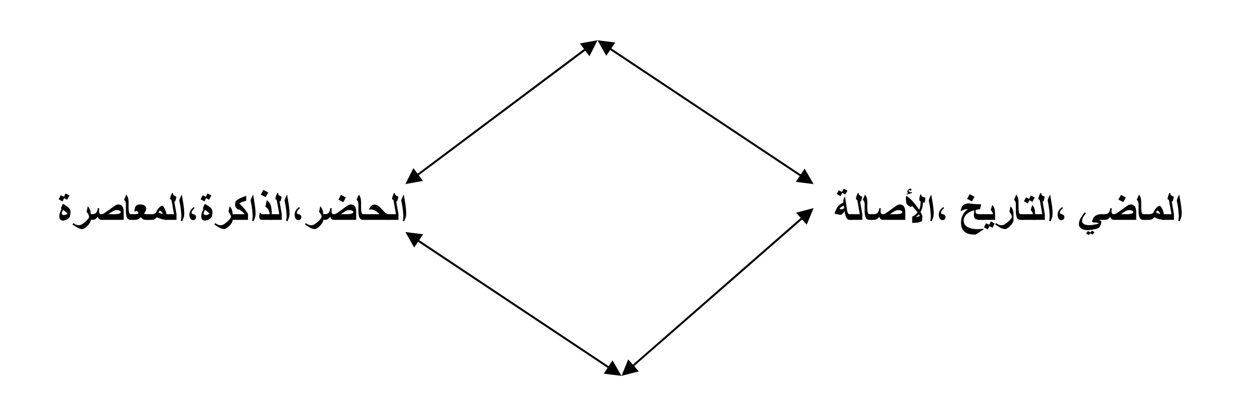
[2]- المصدر السابق ، ص 181

المكان الأسطوري و التاريخي إثبات لاستقراره و ثباته على طول السنين، هي تذكر كل من أحبها و من يحبها لن ينساها ، قصة حب يشترك في بناء أحداثها المكان و الإنسان ،فقساوة الطبيعة و تدخل عناصرها المختلفة ساهمت في ترسيخ تلك العبارة و خاصة في نقش حروفها على جدارية الذاكرة.

إن العنوان متجذر في الخطاب ، دال على بنيته ، ثابت في مكان الفعل و زمانه ما يبرر شرعيته من خلال الرواية ، فكانت دمشق المكان الحاضر بكل تفاصيل الحياة الصغيرة و الكبيرة ، الواقع ببنيته السطحية و العميقة ، باتساعه و عمقه ، فكانت الرواية جديرة بحمل هذه الهوية و تتويج هذه الحضارة العريقة و العالم السري و السحري:«سوريا بلد عمره آلاف السنين، تبديله لا يتم ببلاغ رقم واحد بل بالعمل المستمر الطويل الذي لا يلقى على عاتق فرد .هذه مدينة دهرية »[1]. و نحاول أن نقدم هذا المخطط في إبراز الثنائيات و كيفية التقائها :

[1]ـ غادة السمان ، الرواية المستحيلة ، ص 312

فسيفساء دمشقية



المستقبل،البقاء ،الخلود

و نصل من خلال هذه المتابعة إلى أن المكان الدمشقي ينحصر في ثنائية الأصالة و المعاصرة بتاريخه و عراقته و مدى قدرته على التحدي لأجل الصمود و البقاء كمكان دهري خالد في الذاكرة و في الوجود الإنساني. ساعد في بنائه تلك العوامل الخارجية و مساهمتها في تصوير تلك الفاعلية المؤثرة لإبراز الملحمة الدمشقية بماضيها و حاضرها و مستقبلها.

ب ـ البنيات المكانية الصغرى:

تتعدد البنيات المكانية الصغرى بتعدد البنيات المكانية الكبرى ، و بالرغم من كثرتها إلا أننا حاولنا أن نحصرها في الأزقة و المنازل و الفنادق و نشير إلى أماكن أخرى كالمقاهي و الشوارع و التي كانت أيضا كإشارات في الخطاب الروائي لأن الأحداث ارتبطت بالأماكن الأولى .

1- بنية الأزقة و المنازل:

إن للإنسان علاقة حميمية بالمكان الذي ينتمي إليه و التي يمكن رصدها من منظور روحي و مادي ، فثمة تقاطعات و تشابكات بينهما . و تشكل المعرفة بهذه العلاقة مفتاحا من مفاتيح مقاربة المكان في هذه الروايات المختلفة . يظهر زقاق الياسمين و البيت الكبير في فسيفساء دمشقية ، و التي سنحاول من خلالهما إضاءة جوانب غامضة من أسرار هاته الأماكن و نبحث عن نظام العلاقات بينها و الوظائف و الدلالات التي تؤديها.

إن زقاق الياسمين يظهر لنا بعد أن قرر أمجد الخيال العودة إلى البيت الكبير(منزله) بعد الحفل التأبيني الذي أقيم لزوجته بالجامعة السورية . طريقه

إلى المنزل يدعوه للمرور بأماكن متعددة و بطريقة متسلسلة:«من جسر فيكتوريا إلى محطة الحجاز، وقد خلف شارع فؤاد الأول وراءه. و عندما وصل إلى مبنى فندق الأوريان بالاس ،لم ينعطف إلى اليمين صوب الحلبوني ... تجاوز محطة الحجاز و هو يغذ السير إلى سوق الحميدية ... و مشى حتى ساحة المرجة**.....**»[1]عبر أماكن مختلفة و نقاط عبور مختلفة بين المحطات و الأسواق و الشوارع ، رحلة طويلة طول حزن أمجد و أفكاره السرمدية المؤلمة المرتبطة بذكرى وفاة زوجته ، صمت و ضياع ينتهي مباشرة بعد وصوله إلى الزقاق **:**«تاه طويلا و دار مع الدرب ثم جافاها و راح و جاء مثل روح ضالة......... لم يمش أكثر من عدة خطوات في الزقاق صوب البيت إذ أحس فجأة بالحاجة إلى أن يظل وحيدا ،فبدل رايه و غادره من جديد نصف هارب ليتيه ثانية في الأزقة الموحلة»[2] إنه يعيش حالات الحضور و الغياب ، الغياب عن عالمه الآني و السفر إلى الماضي ، إلى الذكرى ، و الحضور للتمتع بجماليات المكان فتتواصل هذه الجمالية مع اللقاء الأول بزقاقه فيتنفس رائحة الحارة الشامية ، لكن سرعان ما ينقطع حبل التواصل و الحضور فتكون الرغبة الجامحة في الغياب مرة ثانية و البحث عن الوحدة . كانت الوجهة مختلفة و الأماكن التي يعانقها هذه المرة غير الأولى:«يمشي أمجد طويلا و هو يهيم على وجهه يجد نفسه يهرول في سوق

---

[1] ـ غادة السمان ،الرواية المستحيلة ، ص 25

[2] ـ المصدر السابق ، ص 26، ص 27

تفضلي يا ست مع خواطره ثم البحصة الجوانية و يمشي منها صوب شارع جمال باشا ، يغيب في باب الجابية و يصحو في السكرية و يغرق في الشاغور ... و يصحو في الميدان ....يغيب و يحضر فيجد نفسه في أزقة تأكل من قدميه ... كأنه يستمد القوة من روح أجداده الذين تعاقبوا على هذه الأماكن على مر العصور و هو يتذكر أن تحت هذه الشوارع ترقد مدينة رومانية ... و أنه يتسكع عبر الأزمان في الشام...»[1] إنه يبحث عن الفسيفساء الدمشقية حيث يدخل في برزخ الحضور و الغياب ليدل على أبعاد هذه الأماكن ، حضارات متعددة منها يستمد القوة بعد الضعف الذي ألم به . و هدف السارد في الوصول إلى صور لامرئية لأزمنة غابرة ترقد تحت هذه الأماكن ، فيستعين بلغة خيالية موغلة في عمق التجربة الإنسانية التي تعايشها الشخصية الروائية بمعانقة الأسئلة الوجودية الماورائية : يغيب/يحضر، يغلبه الإرهاق/يصحو، يغيب في /يصحو في ، فبين الغياب و الغرق و الغلبة و الصحو بعدها ، يحاول أمجد في كل مرة احتضان أماكن جديدة بوعي أو دون وعي لأن الخطاب الروائي:«يتخذ الفضاء أشكالا متعددة و دلالات متجددة تهب للرواية حقيقة كينونتها التي تحدد علاقات الإنسان بالعالم»[2] فتظهر أهمية هذه البنيات الصغرى المشكلة داخل البنية الكبرى (دمشق) ،

[1]- غادة السمان ، فسيفساء دمشقية ،ص 30، ص 31

[2]- محمد سويرتي ، النقد البنيوي و النص الروائي ،ص 77

هي الفسيفساء التي شكلت اللوحة الكبرى و التي بها تعلقت الذات الإنسانية بجذورها الأولى.

يعاوده الحنين لزقاق الياسمين فيقرر العودة عن طريق العربة بعد التعب الذي ألم به:«حين أقلت عربة أمجد الخيال ثانية إلى قرب مدخل زقاق الياسمين حيث يقيم كان الظلام مهيمنا .ترجل و مشى ... لا ريثما يقطع الممر الروماني الضيق لزقاق الياسمين بأقواسه الحجرية حتى يصل إلى باب بيته الذي يتوسطه ،مشى و الزقاق ينفرج على فسحات تشع ببعض النور و لا يلبث أن يضيق كالمتاهة الغامضة حتى يصل باب بيته»[1] . إن تحديد السارد لهذه المواصفات جاء نتيجة للتعبير عن حالات الحزن والضياع والألم التي تعاني منها الشخصية الروائية نتيجة وقوعها داخل هذا الزقاق مباشرة بعد وصولها إلى البيت الكبير، كان وصف السارد لهذا البيت وصفا خارجيا:«توقف أمجد الخيال امام الباب الخشبي الكبير لبيته المحفور بنقوش تتكاثف عند طرفه الأعلى المقوس ،المطروق بالنحاس و الذي ينفتح في أسفله باب آخر صغير يكفي لمرور شخص واحد» [2] . هذا المظهر البنائي الخارجي رسم لنا شكله الهندسي المعماري القديم و خاصة الهندسة الدمشقية في الحارات القديمة التي يدهشك جمالها لمجرد رؤيتها ، فتظهر كلوحة واحدة و ما يزيدها جمالا هو الوصف الداخلي للبيت الكبير:«أقواس الإيوان و أعمدته

---

[1]- غادة السمان، فسيفساء دمشقية، ص 31.

[2]- غادة السمان،فسيفساء دمشقية،ص 32

و الخطوط المضيئة الأفقية و الشاقولية حول صحنه و الأقواس فوق أبوابه الشبيهة بقباب رمزية تنحني لله»[1]، فشموخ هذا البيت امتداد للحضارة ، ومدى خضوع الإنسان لأصول تاريخه وثباته واستقرار أبعاده التي أسهمت إلى حد بعيد في تقديم الصورة الشكلية الخارجية لهذا المكان الروائي وتزاوجها مع الصورة الداخلية لها، فهذا التزاوج هو رمزية الحضارة العربية الإسلامية.

أصبح البيت الكبير مكانا يحاوره أمجد فيبثه حزنه و يلبسه عباءة آلامه فيكتسب حلة جمالية بتلك الصفات التي تحلت بها كل أجزاء البيت و كأنه يعايش اللحظات من جديد ، فالكل يبكي وينتحب:«كل تلك الأمكنة تبكي غيابها كما أبكيها ، كل شيء يبكي ... الكنز العتيق المدفون تحت رخام الديار يبكي .تبكي خطوط الدار بكل ما ترسمه من نوافذ و غرف،تبكي السطوح حيث كان يطيب السهر »[2]، إنها تزف للقارئ قدسية هذا المكان و تحاول أن تجعل منه فضاء ممتدا يجتاز الحدود الجغرافية حين تظهر تلك الذات المجروحة و هي تحاور كل لبنة فيه محاولة استنطاقها و معرفة أسرارها الدفينة .

فالبيت الكبير يروي حكاية الزمن حين يتواصل المكان بالزمان ، فيمثل ترسبات لمراحل زمنية عديدة، بؤرة للصراع بين قوى مختلفة أو بين تجارب

---

[1]- المصدر السابق ،ص 32

[2]- المصدر السابق ، ص 36، ص 37

اجتماعية متباينة لكن ما يرمز إليه هو حضور التوحد الأسري و غياب الفرقة، الصدر الرحب الذي يسع كل من يلجأ إليه ، فمنه تنطلق الأحداث و فيه تدور ، يثبت تعلق الإنسان بأزمنته الحضارية رغم امتداد المسافات ففيه:«يعيش الغائب و الحاضر ،الأحياء منهم و الأموات ،الأجداد مع الأحفاد... و تسكن الأرواح مع اهتراء الجدران»[1] . جدلية هي هذا المكان ، تتعالق فيه الأزمنة و تتعانق، تلتقي العصور مع بعضها البعض رغم تباعد الأجيال ، يقترب الأحياء من الأموات و الإنس من الجن ، مفارقات كلها التقت في نقطة واحدة هي البيت الكبير.

إن هذا المكان بعد أن كان يحمل كل دلالات الأصالة و التاريخ و التوحد و الانتماء للشخصيات التي تسكنه تغيرت دلالته بعد ما دخل أهل أم عامر النازحين من فلسطين هذا البيت ، فأصبح بالنسبة لهم مكانا يوحي بالغربة رغم سعة صدر أهل البيت : «منذ مجيئها و أسرتها من فلسطين قبل ثمانية أعوام ،و أم عامر لا تزال و أسرتها في البيت الكبير بالرغم من شراء زوجها أبو عامر لمنزل اليهودي ... إن أواصر الصداقة انعقدت بين أبو عامر و عبد الفتاح و صار الثاني يقسم باليمين أن يبقى أبو عامر في ضيافته .... و هي دعوة لقيت من نفس أبو عامر هوى ،فهي تقوي قناعته بأن وجوده في دمشق مؤقت، و أنه مجرد ضيف ... و

[1]ـ غادة السمان ،فسيفساء دمشقية ، ص 307

هذه القناعة اللاعقلانية وحدها كانت تساعده على الاستمرار»[1] . فبين فلسطين و دمشق ، بين الألفة و الغرابة أصبح البيت فضاء فارغا نتيجة للهموم المتراكمة داخل نفسية الشخصيات ، و الرغبة في العودة إلى ديارهم و لكن الظروف الراهنة فرضت عليهم البقاء و هي الحجة الغير عقلية و التي تمنحهم العزاء و القوة.

إن بنية هذا المكان ليست كمعطى طبيعي يسهل اختراقه و إنما معطى مشحون بالدلالات و القيم الروحية ، فلا يتوقف حضوره على المستوى الحسي بل يتغلغل في أعماق الشخصية راسما مسارات و أخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة ليصبح جزءا صميميا منها.

و يظهر في المقابل البيت الجديد في اللاذقية و بالتحديد في شارع أبو رمانة ، البيت الذي تقطنه زين مع والدها و جدتها الحاجة حياة ،إلا أن الحنين يخالجها لتلك الحياة السحرية في البيت الكبير :«ظلت زين رغم سعادتها في البيت الجديد في شارع أبو رمانة تحن إلى ذلك الزقاق الضيق الملتف على نفسه كرحم و النوافذ المتقاربة ، و بشرة البيوت الطينية التي تكاد تبدو حية ،و البت الكبير بأهله و دنياه و عطوره و بهاراته»[2] و لكن السعادة بالمكان الجديد تحقيق للحرية بكسر

---

[1]- **المصدر السابق ، ص 392**

[2]- **المصدر السابق، ص 394**

قيود العادات و التقاليد ، فمن هذا المكان دعوة مجددة لحرية المرأة و تجاوز كل المفاهيم الضيقة التي تحاصرها ، فينعدم الشعور بالمكان الأول من هذه الناحية و ظهر الشعور بالمكان الثاني :«فرحت زين كثيرا بمساحة الحرية التي توفرت لها في السنوات الأخيرة منذ انتقالهم إلى البيت الجديد في ساحة المدفع... سعدت زين أيضا في البيت الجديد بغرفة تستقل بها بلا مداهمات أو عداء حاسد ... و ألفت بسرعة مناخ ساحة المدفع و الناس المختلفين فيها عما عرفته في الحي العتيق زيا و تصرفا و سلوكا ... و جذبت زين العادات المختلفة للناس في الحي الجديد و أسلوبهم المختلف في العيش و الملبس و حتى المأكل و الموسيقى الجديدة التي تصدح من النوافذ»[1]. أحست زين بالحرية في كل شيء ، في المظاهر الخارجية و في التصرفات و السلوك ، فاخترقها المكان و منحها الألفة و الاستقرار و امتص حالتها كي يمنحها حالة جديدة ، في المقابل نجد الرفض لهذا المكان الجديد بكل تفاصيله لأن المكان الأول يسكن الحاجة حياة روحيا و عقليا مما يمنحها الشعور بالغربة تجاهه:«كم أفتقد للبيت القديم في غربتي في شارع أبو رمانة بساحة المدفع و أخاف عليه من التخمين و القص و الهدم ... أشعر بالحرج أمامهم من ثيابي و كلامي و عقلي ... ذلك البيت الموحش... وسط البساتين الكئيبة التي تقرضها المباني يوما بعد يوم و أنا كمن يعيش في ورشة عمار و غبار ... هناك حيث الناس عدوانيون

[1]- غادة السمان ، فسيفساء دمشقية، ص 408، ص 409

لم أتمكن يوما من التعايش معهم»[1] . المفارقة واضحة بين زين و الحاجة حياة في تقبل المكان الجديد الذي وجدت فيه الحاجة حياة الغربة في كل شيء ، فهي تعيش من خلاله بقيود وضعها المجتمع الجديد في الثياب و الكلام و التفكير ، فهي تحس بالعدائية و تشتاق لأصالتها و حريتها التي تنشدها في بيتها القديم حيث : «يشكل البيت مجموعة من الصور التي تعطي للإنسانية براهين و أوهام التوازن و نحن نعيد تخيل حقيقتها باستمرار و لتمييز كل هذه الصور يعني أن نصف روح البيت ، إنها تعني وضع علم نفسي حقيقي للبيت»[2] . و هكذا تكون العلاقة بين المكان و الإنسان علاقة حميمية يدل كل منها على الآخر و يبادله ما عنده بلا حدود ، فالمكان لا يكتسب حقيقته إلا من خلال اختراقه و الوصول إلى ماهيته . فكان بناؤه ناتجا عن أبعاد الشخصية الروائية و إحساسها بوجودها في المكان.

كما يظهر بيت آخر كإطار ليضم أحداث الرواية و هو المكان الذي يشمل في امتداده الواسع المكان الرئيسي دمشق ، و بناؤه تجلى في سياق حكي التغيير الذي طرأ على مسار الأحداث .

---

[1]- المصدر السابق ،ص 304، ص 305

[2]- غاستون باشلار ، جماليات المكان ،تر،غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع، بيروت، ط3، 1987، ص 45

إنه بيت الصيفية ، المكان الذي يتحقق فيه التواصل الروحي مع الطبيعة، بألوانها الموحية بالهدوء و السكينة ، سواء أكان هذا في مزرعة الريحانية أم في بلودان في البيت الذي استأجروه لقضاء العطلة الصيفية:«استيقظت زين على الصوت الجميل لوالدها و هو يؤذن أذان الصبح في بلودان ، في البيت الذي استأجرته الأسرة خلال فصل الصيف»[1] . المكان يعطي للشخصيات التواصل الدائم بتلك العلاقة السرية التي تتولد بينهما باحثين من خلاله عن النشوة و السحر الذي يغمرها مع كل المقومات التي تمدها بها:«تأملت زين الشمس و هي تلون بالذهب أطراف أشجار اللوز و التين و الجوز و يظل ما تبقى من جسدها داكن الخضرة ... هل للأشجار قلب ينبض ؟ هل لريح وحدها تحرك الشجر أم أنه يتحرك من تلقاء نفسه ؟ »[2]

إن بنية هذا المكان ساهمت في اكتشاف أسرار الطبيعة و البحث فيها عن حرية من نوع آخر تلتقي فيها البساطة مع العفوية ، يكون تحقيق الذات فيها بتجاوز الآخر :«النبع من جديد ... النبع إياه الإغراء اللامتناهي المطلق المحرم، الحر اللاهب .الإرهاق. الشفاه الجافة.الماء الفضي بحصاه المسحورة ماسا،... تتأمل الماء ،و للمرة الأولى تغمرها مشاعر متناقضة تنوء تحتها: تريد الماء ،و لا تريده ...

[1]- غادة السمان ،فسيفساء دمشقية، ص 153

[2]- المصدر السابق، ص 161

تشتهي و ترفض داخل لحظة واحدة »[1] من المكان ينبعث السحر الداخلي للشخصية أين تسقط تصوراتها عليه فتحس فيه بمتناقضات عديدة.

إن هذه البنيات الصغرى هي عبارة عن قطع صغيرة مشكلة للبنية الكبرى و الممثلة في اللوحة الفسيفسائية الدمشقية فالانطلاق كان من الرؤية العامة في بنائها و تجزئتها إلى وحدات متعددة . فتلاحم هذه الأماكن و تباينها سمح للشخصيات بأن تخترقها و تكتشف كنهها بعيدا عن تحديد المسافات بل بانصهار كل العناصر المشكلة لها.

أما البيت في «كوابيس بيروت » هو المكان الذي تدور فيه أحداث الرواية و الذي تتحدد هويته في أنه جبهة للقتال و يصفه لنا السارد بكل جزئياته:«ظللت أتأمل شقوق النوافذ و القمريات أي النوافذ الصغيرة و المستديرة الملاصقة للسقف و التي لا خشب يغطيها و توجد في أكثر البيوت الدمشقية و البيروتية القديمة ،كان الغرض الأساسي منها إدخال مزيد من النور نهارا إلى الغرف الشاهقة الجدران و السماح بدخول ضوء القمر إليها ليلا »[2] . بناء مكانها ينبعث من أصول الحضارة العربية المعروفة بالهندسة المعمارية ، بنوافذها المختلفة الأشكال ، جدرانها العالية هذا للأسباب التي تستدعيها هندسة المكان و التي يتساءل عنها

---

[1]- المصدر السابق ،ص 162

[2]- غادة السمان ،كوابيس بيروت،ص 19

السارد:«للمرة الأولى ألحظ أن واجهة بيتنا بأكملها من الزجاج و نصفه من الزجاج الملون على الطراز القديم ،الزجاج الملون قد يعني مناخا بيزنطيا روحيا ساحرا في أيام السلم ،أما في الحرب فالزجاج مرشح لأن يصير قطعا من الخناجر المتطايرة في كل الاتجاهات في حال حدوث انفجار... الرجل الذي بنى هذا البيت لم يكن يفكر بالحرب ،كان يفكر بالحب و السلام و الأفق»[1] . يستوعب هذا المكان بارتباطه مع الأحداث الخارجية (الحرب) ليعطي له بعدا عميقا و فهما صادقا مع تبيين طبيعة الصراع الخارجي الذي انتقل إلى صراع داخلي من خلال البحث المتواصل عن مأمن ، عن مكان بعيد عن صوت الانفجارات و الرصاص و أيادي القناص ، صراع تعيشه الشخصية في حيز مغلق يحدده البيت و الدهليز و دكان الحيوانات الأليفة وبيت العم فؤاد ، فبعد البيت الذي انعدمت فيه كل مقومات الحماية و السلام تلجأ الشخصية الروائية لتحتمي بالدهليز الذي يدفع بأحداث الرواية إلى مسار آخر:«عادت الصواريخ ... أشعر بالإعياء ... أحتمي بالدهليز، مهددة بالموت ، مطمورة تحت رف الكتب الكبيرة ،آه الدهليز يحيط بي من كل جانب ... تراه قبري ؟... هدأت الانفجارات قليلا ... غادرت الدهليز مقري الحربي»[2] . إنه المكان الذي يحمل دلالات الخوف و الذعر جراء الظروف الحربية ، الصورة القاتمة للحياة البيروتية أثناء الحرب و الصورة الحقيقية

---

[1]- المصدر السابق ،ص 40

[2]-المصدر السابق ،ص 70،ص 72

للصمود و المقاومة ، فالدهليز بكل معانيه جسد حالات الخوف و الذعر ، القلق و الاضطراب ، الأحلام و الكوابيس ، فكان مكانا يحمل الكثير من المتناقضات ، ففيه الموت باعتباره قبرا و منه الحياة بتجددها و خاصة عندما يحل السكون بصمت أصوات الحرب المختلفة . هذا الذي يساعدها في طلب الحرية بمعانقة مكان آخر و هو دكان الحيوانات:«إنه الليل ،و أنا قد قفزت إلى داخل الدكان ... قفزتي أثارت همهمات و أصوات غريبة ... إذن لم يموتوا و لم يهربوا و لكنهم مثل بقية الحي تماما ... في حالة ذعر و خوف ... أتجول بين دكان بائع الحيوانات الأليفة و ضوء الشارع يرتجف مع كل انفجار ... سوف أطلق سراحها ... سوف أمنحها الحرية و الفرح ... سأحررها من البؤس الذي تحياه»[1] . لقد أعطى هذا المكان للسارد شعورا قويا في البحث عن الحرية من خلال الحيوانات المسجونة ، فكان بمثابة المنقذ من الكآبة و الحزن الذي تعيشه في قفصها هي الأخرى . فألهمته روح التجدد و امتلاك الوجود حتى وإن كان وهما ، لكن مجرد التفكير في لحظات التحرر هو الرغبة في الحياة و التمسك بالبقاء حتى و إن كانت المقومات التي حوله لا تساعد على بلورة الفكرة و تحقيقها.

و تظهر مشاعر الغربة في اللجوء إلى مكان آخر ، بيت العم فؤاد الذي تأوي إليه طلبا للحماية «كنت أعرف أنه لا مفر لي متن النوم في دارهم ... فالطابق

[1]- غادة السمان ، كوابيس بيروت، ص 84،85

الأرضي أكثر أمانا من بيتي بالطابق الثالث في ليل الصواريخ ... الغربة قدري ، رائحة الغرف غير المألوفة ... الأثاث الكئيب الذي أحسه يرفضني... لا أدري لماذا أشعر بالانقباض الشديد وسط هذا الديكور الجنائزي» [1] . يتوالى الشعور بالغربة و الخوف في كل مكان تأوي إليه الناتج عن الصراع الداخلي من خلال علاقتها بالعالم الآخر أو بالأماكن المختلفة اختلاف تفاصيلها و أشيائها ، فبعد الألفة يتحول المكان إلى بناء مشبع بالغموض ، ملحمة للحياة الصغيرة الشاسعة في آن واحد ، تتشكل فيه دلالات متشابكة لتكشف عن مخبوءات الذات و مشاعرها و انفعالاتها . من الوقائع الخارجية تتجلى ثنائية الزمان و المكان في زمن الحرب و بنية المكان الذي تدور فيه عجلة الأحداث.

و في «ليلة المليار» تظهر البيوت كمفارقات للحالات الاجتماعية و الاقتصادية للشخصيات الروائية حيث تبدو فيلا نديم: «فيلا الجوهرة ...حديقة ،سلم رخامي ،باب خارجي من الخشب المحفور ينم عما بداخله... التحف الفاخرة ... المقاعد الخشبية التي حفرتها يد فنان و لونتها ، كريستال المزهريات» [2] . إذا كان هذا الوصف الخارجي و الداخلي لفيلا الجوهرة لنديم والتي تحمل دلالات البذخ و النعيم فكيف سيكون قصر رغيد الزهران بوصف شخصية كفى له لمجرد رؤيته:«كأنها تخطو داخل عالم أحد إعلانات السجائر المقرونة بعالم خرافي من

---

[1]- المصدر السابق ، ص 88

[2]- غادة السمان ،ليلة المليار، ص 118

الترف و البذخ ... انتشت... أهذا بيت أم متحف اللوفر ؟ أهذا قصر أم قلعة وهمية شيدها جني ألف ليلة و ليلة ؟ أهذه غرف أم مناجم ؟ سقطت في دوامة البذخ الأسطوري »[1] . بين الواقع و الخيال يتداخل التاريخي و الخرافي ليبني مكانا أسطوريا ، تتعدى به الرؤية العادية للوصول به إلى حد الدهشة لأجل إبراز قدرة الإنسان المهاجر العربي الذي يكون ثروة خارج مكانه الأصلي و منه المكانة التي تحظى بها شخصية رغيد ، فتصوير هذه الأماكن يساعد في توالد الأحداث التي تنطلق من هذا المكان و تعود إليه فتكون أحداثا أسطورية ينصهر فيها الحلم بالحقيقة ، الجمال بالزيف و السلطة و القوة بلحظات الضعف و الرفض . فوصف فضاء القصر هو وصف لمسرح الأحداث و شخصياتها و القوى الخفية و اللامرئية التي تترابط مع بعضها البعض لتصل بنا إلى العالم الحقيقي الذي ينتمي إليه هذا المكان .

2 – **بنية الفنادق**:

تظهر هذه الأماكن كبناء جزئي للأماكن الكبرى حيث نجد الفندق في «ليلة المليار» هو المكان البديل لخليل بعد وصوله مباشرة إلى سويسرا و الذي يمثل الشعور بعدم الانتماء في بلد لا يمت له بصلة هدفه البحث عن الأمن و الاستقرار له و لأسرته: «فوق الموكيت الباذخ الذي يغطي الردهة و الممرات و

[1]- المصدر السابق ، ص 180

الغرف ها أنت في مكان يفيض جمالا و أمنا كأنه ردهة الاستقبال إلى الجنة»[1]. وصف يساعدنا على فهم بنية المكان و التي تبين لنا بأن خليل لم يبحث عن أي فندق بل كانت وجهته إلى مكان فاخر بكل ما يتوفر عليه من مقومات تسمح له بأن يجعل منه مكانا متخيلا تمثل في الجنة ، لكن هل يمكن لهذه الجنة أن تمنحه ما يبحث عنه؟ هل ستمنحه الخلود؟ هل سيجد فيها ذاته التي فقدها منذ المغادرة الأولى لبيروت؟ :«هل مناخ الغربة صالح للنمو مهما كان مرفها و باذخا ... كيف انتهى به الأمر هاربا ، طريدا ،مهاجرا»[2] . إن ظهور هذا المكان هو كحتمية ضرورية لمواصلة الحياة ، فتنبثق الأسئلة الفلسفية و تتهافت على خليل و التي ربما سيجد لها إجابة بعد التأقلم أو ربما سيتركها إلى حينها لأن أثار المكان الأول لازالت باقية ، فهو المكان الذي استمتع به و رغب فيه و عان لحظات الضياع به تواجد بداخله و ترسخ بذاكرته .

أما الفنادق في بيروت فقد شكلت أيضا مفارقة مكانية بحسب الشخصيات التي تسكنها . فنجد عبد الكريم الخوالقي قد نزل بفندق فاخر عندما عاد إلى بيروت:«يدور عبد الكريم الخوالقي في الجناح الفاخر الذي حل فيه في فندق الأمراء الشهير ... يتأمل الستائر المخملية و الأثاث الثمين و اللوحات بإطارات مذهبة و لا

---

[1]- المصدر السابق، ص 95

[2]- غادة السمان ،ليلة المليار, ص 98، ص 99

يصدق ترفا كهذا مازال في بيروت» [1] في حين تقابلنا الصورة الثانية للمكان في شخصية ناجي:«كان ناجي قد استيقظ في الفندق البائس في الزقاق الكئيب المتفرع من شارع الحمراء على عضة بقة موجعة» [2] .

بناء المكان يعتمد على الازدواجية بين التقدم في الفندق الأول و مظاهر التخلف في الفندق الثاني ، المهم من هذا هو تحديد الوجهة المصيرية لكل شخصية من الشخصيات انطلاقا منه و البحث إما عن الهوية ، عن الأهل أو الأصل و كل من يسكن هذه الأماكن يبدأ بلحظات التأمل و كيفية تقبل المكان الجديد.

كما كانت هناك إشارات لأماكن عديدة وردت تسميتها في الخطابات الروائية و التي لم تكن مكانا مركزيا هاما في سير الأحداث كالشوارع و المقاهي و المطاعم التي كانت كبنية سطحية للبنية المكانية العميقة الصغرى .

إن بناء المكان في هذه الخطابات الروائية اعتمد على وحدة الثنائيات ، كبرى و صغرى ، سطحية و عميقة و التي تتفرع منها ثنائيات أخرى كثنائية الحضور و الغياب ، الحياة و الموت ، الحلم و الكابوس ، الأصالة و المعاصرة و غيرها حيث يظهر ذاك الترابط و الانسجام في السياق الكلي

[1]- غادة السمان ، سهرة تنكرية للموتى، ص 55

[2]- المصدر السابق، ص 79

العام و فق نظام معين مع تكاثف العلاقات الموجودة بين عناصرها الجزئية من خلال تلك التحولات التي طرأت عليها ، إلا أننا نجد تلاحما داخليا بينها بإدراك المادة الحكائية و الوعي ببنية المكان.

تعتبر السرديات من أهم القضايا التي استأثرت باهتمام الباحثين و النقاد, حيث تبلورت في ظل التراكم المعرفي النقدي،فمنحت تقنيات جديدة تكشف الخطاب من خلال أبنيته و وظائفه و حل شفراته .

و نتيجة لتقارب الحقول الدلالية المعرفية ،عدت السرديات فرعا من فروع الشعرية وهو:«المصطلح الذي اقترحه تودوروف سنة 1969 لتسمية علم لما يوجد وقتها هو علم الحكي La science du récit»[1] .حيث إنها تقف عند بنية الخطاب و البحث عن دلالاته،فكانت السردية:«العلم الذي يعنى بالخطاب السردي أسلوبا و بناء و دلالة»[2] و منه ، فالسردية تستخرج النظام الذي يحكم القوانين التي توجه أبنية الخطاب الروائي و تحدد خصائصه و سماته.

أما عن السردNarration، فله مفاهيم متعددة لغة و اصطلاحا،فهو المصطلح النقدي الحديث الذي يعنى بعملية نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية،و هو الفعل الذي تنطوي عليه السمة الشاملة لعملية القص ، أي ما يقوم به الساردNarrateur حين يروي الحكاية ، و يشمل جميع الخطابات التي

---

[1] ـ يوسف وغليسي،السردية و السرديات، قراءة اصطلاحية،مجلة السرديات،عدد1، 2004،مطبوعات جامعة منتوري قسنطينة و مخبر السرد العربي،ص19.

[2]ـ عبد الله إبراهيم،السردية العربية ،بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص9.

يبدعها الإنسان ، الأدبية و غير الأدبية ، فالسرد حاضر في الأسطورة و الخرافة و الأمثولة و الحكاية و القصة،و المأساة و الدراما و الملهاةو الإيماء و اللوحة المرسومة وفي الزجاج المزوق و السينما و المنوعات و المحادثات[1] .

فالسرد يحاول أن يعيد تكييف الأحداث الواقعية إلى تخييلية ، فهو عادة ما يحكي عن شخصيات تقوم بأفعال يمكن تصور وقوعها في الواقع المعيش،حيث يتطلب السرد الراوي و هو الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها ، و المروي (الحكاية،الرواية) و المروي له و هو القارئ أو الشخصية المتلقية في الرواية . فهي أقطاب تتماسك فيما بينها حيث يكون :«التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه،و السرد ذو طبيعة لفظية لنقل المرسلة و به كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية...»[2], و من هنا تتحدد لنا العلاقة بين الراوي و الشخصيات في تحديد البناء الداخلي للخطاب الروائي.

[1]ـ سعيد يقطين،الكلام و الخبر،مقدمة للسرد العربي،المركز الثقافي العربي،بيروت،الدار البيضاء، 1997،ص19.

[2]ـ سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي،ص 41 .

المبحث الأول: بنية الرؤية السردية:

لقد نشأ مصطلح الرؤية انطلاقا من العلاقة التي تجمع السارد و العالم الممثل،فهي تتعلق بالجانب البصري و الإدراكي لفعل السرد،و تظهر من منظور الراوي للمتن الحكائي خاضعة لإرادته و موقفه الفكري و بواسطتها يتم تحديد وجهة الراوي و صيغته،فلا رؤية بلا راو و لا راو بلا رؤية فهي التي:«تتبع من مفهوم القول و قول القائل و ترتبط مباشرة بالبناء الداخلي للقصة الذي يتمحور حول العلاقات التي يقيمها الراوي مع أشخاص قصته من حيث العرض و التمثيل ،إن استعمال الراوي لبعض التقنيات السردية لتلخيص بعض الأحداث أو التأكيد على بعض الوقائع أو للتعليق على بعض المظاهر أو المشاهد، تكشف عن حضور الراوي أو غيابه طوال السرد ،القصة و تبرز مسألتان من مسألة الفن و هي كيف نكتب و لمن نكتب؟ »[1]. و قد ظهرت تصنيفات عدة للرؤية من خلال طرائق وضعية السارد و جاءت وفق لما قدمه تودوروف :[2]

أ- الرؤية من الخلف:

و التي تمثل السارد أكبر من الشخصية الروائية , يشيع استخدام هذه الطريقة في السرد الكلاسيكي ، في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية

---

[1]- موريس أبو ناظر،الألسنية و النقد الأدبي في النظرية و الممارسة،دار النهار للنشر،بيروت،1979، ص109 .

[2]- تزفيتان تودوروف،مقولات السرد الأدبي،ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي،تر الحسين سحبان و فؤاد صفا،اتحاد الكتاب المغاربة ،ص،56،ص 59 .

الروائية . إن الراوي العليم بكل شيء يعرف ما يجري في دماغ بطله،فليس لشخصياته أسرار،تظهر الرؤية من الخلف على أشكال مختلفة فقد ترتبط معرفة الراوي بعالم للشخصية واحدة (غير مسؤولة عن تبليغ ما بداخلها) ،أو تتعلق معرفته بأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد ،كما قد تأتي على شكل سرد مجموعة من الأحداث لا تستطيع إدراكها شخصية روائية بمفردها و أحسن مثال على ذلك تجربة تولستوي في أقصوصته (الموتى الثلاثة) ، إذ يحكي بالتتابع قصة موت امرأة أرستقراطية ثم موت الفلاح ثم موت الشجرة في حين لا تمتلك الشخصيات حق إدراك هذه القصص متجمعة.

ب ــالرؤية مع:

بمعنى أن السارد يتطابق مع الشخصية الروائية. لقي هذا الشكل من الرؤى اهتماما كبيرا في العصر الحديث ، وفي هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرفه الشخصية الروائية و هو غير ملزم بتفسير الأحداث أو تقديمها قبل أن تتوصل إليها الشخصيات الروائية.تطرح من خلال هذا الشكل من الرؤية إشكالية استعمال الضمير سواء المتكلم المفرد أو الغائب دائما.فالراوي في رواية كافكا (القصر) يتحدث بضمير المتكلم المفرد على طول السرد ، ثم يغير المنحنى في آخر الرواية باستعمال الغائب المفرد، دون أن يؤثر ذلك على تساوي كمية الإخبار بين الراوي

و الشخصية الروائية ،كما يحدث أيضا مثل ذلك في روايات(فولكنير)حيث يتقاسم الراوي السرد مع شخصية روائية.

ج – الرؤية من الخارج:

َتظهر كالتالي:السارد أصغر من الشخصية الروائية .في هذه الوضعية يعرف السارد أقل مما تعرف أية شخصية من الشخصيات الروائية ، و يضطلع هو بمهمة الوصف و التعليق دون النفاذ إلى ضمائر الشخصيات . إن هذا النوع من الرؤية ينحصر في مستوى الوصف الخارجي ، و هو غير معقول،إذ أن ضروب السرد من هذا الصنف أقل بكثير من أنواع السرود الأخرى،أما الاستخدام المنهجي لهذه التقنية فلم يتم إلا في القرن العشرين.

و قد كان البحث عن بنية الرؤية من خلال تعلقها بجدلية الحضور و الغياب للسارد خلال العملية السردية.و من هنا قدم جنيت تصورا لمفهوم التبئير الروائي حيث قسمه إلى ثلاثة أنواع:[1]

- التبئير الصفر أو اللاتبئير:الذي نجده في الحكي التقليدي
- التبئير الداخلي: سواء كان ثابتا أم متحولا أم متعددا
- التبئير الخارجي:الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية.

[1]- **سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،ص 297**

و انطلاقا من أصناف الرؤى و أنواع التبئيرات حدد سعيد يقطين من خلال المخزون المعرفي النقدي الرؤى السردية التالية:

- رؤية برانية خارجية:و هي تقابل عند جنيت التبئير الصفر

- رؤية برانية داخلية:و هي تقابل عند جنيت التبئير الخارجي

- رؤية جوانية داخلية و رؤية جوانية ذاتية:و هما تقابلان عند جنيت التبئير الداخلي.[1]

و من هذا المنظور المقدم ستكون دراستنا للرؤية السردية وفق هذه التقسيمات:

1- بنية الرؤية البرانية الخارجية (التبئير الصفر):

و فيها يعتمد على الناظم الخارجي الذي يحاول أن يقدم لنا الفضاء العام الذي ستدور فيه الأحداث السردية حيث يختص السارد بمهمة التأطير الخارجي للأحداث المتوقعة.فيظهر حضوره قبل دخول أصوات الشخصيات.

يحضر الناظم الخارجي ، في «بيروت 75 » ليقدم المكان من زاوية نظره:«لم يتبادل أحد من ركاب السيارة الخمسة كلمة واحدة...غرق كل في صمته... كل منهم كوكب وحيد معزول و لكنهم يدورون في فلك واحد،عيونهم جميعا متعلقة بتلك الغابة الحجرية المضيئة الممتدة أمام عيونهم المسماة بيروت...و كل منهم يتأملها بعين مختلفة»[2].

[1]- سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي،ص 311

[2]- غادة السمان،بيروت 75،ص 18

إن الناظم الخارجي في هذا المقطع يرسم لنا جمالية المكان و يبرز ملامحه ،بلغة رمزية جمالية التي من خلالها ينظم لنا الحكي عبر تدخلاته الوصفية لركاب السيارة و النظرة الأولى لرؤية المدينة التي تظهر كغابة حجرية و لكن مضيئة تفتن كل من زارها و تغريه بجمالها المتناقض، فكانت رؤية خارجية:«ترتبط بصوت مجهول لا علاقة له بالشخصيات و الحدث و الزمان و المكان،إن هذا الصوت يقوم بتقديم مادة الرواية دون أن يعرف أحد موقعه أو علاقته بعالم الرواية،و هذا الصوت ذو الرؤية الخارجية يقوم بتحديد مكان الحدث بدقة و كأنه يطل عليه من موقع عال فيفيض في وصف مكوناته و هذا هو صوت الراوي العليم ،سليل الملحمة الذي ظل مهيمنا بصورة مطلقة في فن القص »[1] حيث يكشف الناظم الخارجي ضرورة التصوير الإبداعي:«فجر ليلة المليار ،استيقظ من كان نائما في قلعة الذهب على صرخة نفيض ذعرا حقيقيا...تبعتها صرخات متلاحقة...أبواب تفتح،أضواء تسطع...أقدام تهرول...دقيقة و تجمعوا كلهم في الردهة الكبيرة واحدا بعد الآخر...وسط القاعة الشاسعة المذهبة و البركة البديعة،كانت جثة رغيد عائمة فوق الماء،متورمة الملامح،مزرقة الوجه،الشفتان متصلبتان على ما يشبه ابتسامة شامتة...العينان مفتوحتان تحدقان بنظرة تشبه السخرية...»[2]. من ليلة المليار التي طالما جهز لها رغيد بكل الوسائل ،بشتى الأيادي،بمختلف الأوجه،أرادها ليلة تقمر بالمليار الثاني ، في هذه الرؤية السردية يقدم لنا الناظم

---

[1]- عبد الله إبراهيم،المتخيل السردي(مقاربات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1990،ص 126.

[2]- غادة السمان،ليلة المليار،ص 453

الخارجي صورة قلعة الذهب و هي تنهض على صرخات الذعر و الفزع،هي صرخات تنبىء عن موت البطل رغيد،تستيقظ معظم شخصياتها على نهار غير عاد حيث يؤطر الزمن الذي يجري فيه الحدث من خلال وصف فجر ليلة المليار ،تتوالى المشاهد السردية و الرؤية الخارجية تواصل في رصد الأحداث بوصف شخصية رغيد بكل ملامحها الخارجية و التي مازالت توحي بحقدها و شرها و سطوتها و كأن موتها موت سخرية فأراد أن يسخر من الجميع لكن القدر سخر منه في النهاية.

لا زال الناظم الخارجي يسعى إلى تأطير الأحداث بعد أن مرت فترة زمنية معينة:«صبيحة المليار ،كأنما انفرطت حبات العقد بإعلان موت رغيد موتا طبيعيا و انتهى الأمر...لم يخاطب أحدهم الآخر ،باستثناء نظرات الود مذهولة الفرح المتبادلة بين خليل ونسيم ...لم يتأخر أحد طويلا بعدها...سارعوا إلى جمع حاجياتهم و كلهم لا يقل لهفة عنها إلى مغادرة قصر الموت هذا...و لم يخاطب أحدهم الآخر بل سارع كل إلى الفرار من الكابوس»[1] .يقدم الناظم الخارجي أحداثا جديدة من خلال الحدث المبأر(موت رغيد) و مدى انعكاسه على الآخرين ، كما تكشف أن إعلان الموت الطبيعي أسهم في الكشف عن رؤى خليل و نسيم بعدما أرادا قتله،و كان موته إنقاذهما من الأوهام و استيعاب الحقيقة التي تجلت أمامهم ، و كانت الرؤية السردية الخارجية واضحة في هروب كل شخصيات الخطاب السردي من قصر الموت هروبا

[1] ـ غادة السمان،ليلة المليار،ص473

اضطراريا ،كل بحسب مصلحته ، و كل واحد بعيدا عن الآخر،يعيش وحدته،غربته،خوفه من الحادث و فقدان الحلم لبعضهم الممثل في المال و النفوذ بسبب الفاجعة.

و يبدأ الناظم الخارجي في «سهرة تنكرية للموتى» في تقديم رؤية سردية خارجية عن المغتربين اللبنانيين المجتمعين في مطار باريس:«لو مر شبح خلف السقف الخارجي الشفاف لمقاصف مطار شارل ديغول في باريس أو خلف الجدران ..لشاهد الركاب و قد غطوا مقاعد الصالات و طاولات المقاهي العديدة بزحامهم...حين وضعت سليمى صحيفتها البيروتية على الطاولة كبيرق و جلست برفقتها ابنتها دانا و الكاتبة العربية ماريا...الدكتورة ماري روز ...ثم انضم إليهن فواز زميل دانا...و منذ أن وضعت سليمى الصحيفة...صار معظم اللبنانيين ...يستأذنون و ينضمون إلى الطاولة....كأن الصحيفة هوية معينة في بحر من الجنسيات و الضياعات **...»**[1].

أصبح الحدث بارزا و مكشوفا بعرض الرؤية السردية الخارجية،سرد لوضع المغتربين اللبنانيين السبعة الذين جمعتهم طاولة واحدة في باريس بروح المحبة و الصداقة حتى ماري روز ألفت جوهم ،فقدمتهم بطريقة سردية تعتمد على المشاهدة بالتركيز على موضوع الصحيفة اللبنانية التي كانت رمزا لوحدتهم في مطار الغربة ،كثير منهم تهافت إليها تعطشا لحب الوطن أو حبا في التظاهر بالوحدة الوطنية حيث تجمعوا هنا و فرقتهم بيروت حسب قضاياهم المختلفة.

---

[1]- غادة السمان ،سهرة تنكرية للموتى،ص 9،ص 10

وفق هذه الرؤية الخارجية تتخلى الشخصيات عن دورها ، في حين يقوم السارد بتحليل الصفات الخارجية لها من منظور بنائي لا يسمح له بالتعمق في جوانياتها أثناء مرحلة حكائية خاصة فيقوم بالنظر إلى الأحداث من بؤرة سردية برانية لا توضح مقاصد السارد ولا تكشف عن نواياها الذاتية أي أنه يطرح الأقوال بكل موضوعية.

2 - بنية الرؤية البرانية الداخلية(التبئير الخارجي):

حيث يظهر السارد كناظم داخلي يحاول أن يقترب من الشخصية فيرتبط معها بعلاقة حميمية ويقدم الأحداث حسب منظوره الخاص.

يصور السارد في «بيروت 75 » حالة الصيادين وما آلت إليه وضعيتهم من تغير وقلق واضطراب:«صرخ أبو مصطفى: الديناميت ممنوع إنه يبيد صغار السمك ونبقى في العام المقبل بلا رزق. رد صوت غاضب من المركب الآخر:ح ممنوع علينا ومسموح به لسوانا لأهل الوساطات... ثم جمع القتلى بسرعة ورمو إلى مركب الفانوس السحري بعدة أسماك كهدية-الجريمة في نظر الناس هي فقط قتل كائن من فصيلتنا البشرية، لم نتطور إنسانيا وكونيا بعد-»[1]، إن معاناة الصيادين ، من إرهاق جسدي وجهد شاق في اصطياد الأسماك ، بالطرق التقليدية ، وصراعهم الدائم مع أصحاب الوساطات، سمح للسارد بأن يكون ناظما داخليا يقرأ رؤاهم بتدخله من خلال أفكاره التي تنادي بنبذ الطبقية ورفضه القاطع لفكرة «القوي يأكل الضعيف » وكأنه يعيدنا

[1]- غادة السمان، بيروت75، ص33.

إلى العصر البدائي الأول الذي لا يعترف بالحدود العقلانية ولا بالعاطفة الإنسانية، إنما الهدف هو البقاء للأقوى. فما نلاحظه أن السارد ، رغم أنه يعاين هاته الأحداث من رؤية خارجية ، فإنه يحاول أن يعمقها ويعطيها بعدا شاملا أو بعدا كونيا، وهذه الأسطر الأخيرة كانت للسارد من خلال إحداثه لفجوات على مستوى الفضاء الطباعي وأن يملأه بأسطر حرة أبدعتها أفكاره.

كما يبئر وضعية ياسمينة:«وكانت ياسمينة ممدة على بساط من جلد الأرانب البيضاء الناعمة وكانت السلحفاة قابعة قربها فوق جلد الأرنب- وحدها السلحفاة تنجو من السلخ وتجلس فوق فرو الأرنب المسلوخ!... الأرنب يركض أسرع من السلحفاة ولكن ما جدوى الركض ما دامت كلب خطوة تقود إلى خلل- ربما قررت أن تلعب دور السلحفاة مع نمر!»[1]

يتحرك الناظم الداخلي ليصف لنا حالة ياسمينة الفتاة الدمشقية التي حلمت بتحقيق أنوثتها، يصف نعيمها، أو ضعفها أمام ثراء نمر، من هذا الوصف التقابلي يتدخل ليعطينا فكرة درامية يثبت فيها رؤيته لهذا الوجود، حيث يتبين الصراع الواضح بين القوي والضعيف، وحتى وإن أعطانا رموزا من الحيوانات ، إلا أنه كان يفسر جهل الإنسان لأسرار الحياة فيتعثر ولا يكمل المشوار وهذا خلل داخل طاقته الداخلية.

[1]- المصدرالسابق، ص 71.

و تظهر رؤية أخرى داخلية يحاول من خلالها التبئير على شخصية(زين) في «فسيفساء دمشقية» لكي يحاول النفاذ إلى دواخلها ويستبطن الأسرار الداخلية لها:«منذ غادرت زين تلك الخطوط السوداء طلسميتها على الورق وصارت تعي دنيا من الصور والرموز منذ تعلمت زين القراءة وأتقنتها وجدت ثقبا في الظلام تخرج منه إلى دنيا رحبة مثيرة متجددة لا تقمعها وعوالم أخرى بوسعها أن ترحل إليها مهما كانت مذعورة وضئيلة وخجولة... ثم إن القراءة جعلتها نائية بعض الشيء وأكثر قوة وأقل خوف وهو ما يزيد تطويعها صعوبة» [1] بهاته الرؤية يأخذنا الناظم الداخلي إلى عوالم زين التي تظهر في خارجها عالم جديد تملأه هواية المطالعة ، وحب اكتشاف المجهول ، و هو الشغف الكبير لاكتشاف ما وراء السطور. هي قراءة داخلية يقدمه السارد لاستبطان تلك الذات التي تسكن أعماق زين . هي قراءة كسرت خجلها وذعرها ومنحتها القوة الداخلية التي انعكست على شخصيتها فيما بعد.

ويحاول السارد أن بربط بين زمني الحاضر والماضي عن طريق الذاكرة من خلال هذا المقطع الذي تكون فيه زين موضوع التبئير:«استيقظت زين عند الفجر ونهضت لتتابع توظيب رسائل الإيضاح للدروس في برنامج محو الأمية للأطفال الفلسطينيين وتذاكر لامتحانات البكالوريا، فعليها أن تكون الأولى في سوريا وإلا خاب أمل والدها بها... كان ضياع فلسطين جرحا عميقا طبع طفولتها والملايين من أبناء بلدها... ،ها تذكر جيدا يوم تحية العلم بعد ضياع فلسطين عام 1948 تلك التحية التي قاتلت كي تشارك

[1]- غادة السمان ، فسيفساء دمشقية، ص150/149.

في شرف أدائها »[1] من رؤية سردية جديدة يربط الناظم الداخلي بين الزمن الآني الذي تعيشه زين من خلال فرحتها بالمشاركة في تعليم الفلسطينيين ، هذه المشاركة التي تعد وطنية أو بالأحرى عربية ، فيتجلى ذلك العمق في العودة إلى الماضي حيث تحركت لأول مرة تلك الأشواق وذلك الشرف بحمل العلم الفلسطيني. نحس من خلال هذه الرؤية السردية بأن الناظم الداخلي قد وضح العمق السردي بتعدد توجهاته عن طريق المفارقات الزمنية .

وفي «سهرة تنكرية للموتى » يتوجه السارد بصفته ناظما داخليا نحو شخصية ماريا:«قررت ماريا أن تنسى ما حدث مؤقتا ما دامت من غير عشاق النكد، وتتصل بسليمى للقاء على شاطئ البحر، وحين رفعت سماعة الهاتف فوجئت بأنه ما زال معطلا! فكيف استطاع ذلك الرجل أن يكلمها بهاتف معطل يقرأ أفكارها عن بعد ؟ تراها تخطط في اللاوعي لقتله أو ستفعل ذلك لا محالة؟... فلماذا يرسل إليها باقات أزهارها المفضلة ميتة؟ ـ أهذا مجرد إنذار أم أنه حكم رمزي بالإعدام»[2].

يتخذ الناظم الداخلي شخصية ماريا موضوعا للتبئير حيث لا يكتفي بوصفها خارجيا من خلال قرارها للخروج مع زميلتها سليمى، فالساردة تنقلنا إلى البحث عن أفكارها الداخلية عن طريق تلك الأسئلة المتكررة بين الحين والأخر والتي لم تجد جوابا لها، مما بينت لنا حيرتها وخوفها من المجهول وهنا تتدخل الساردة في

[1]- غادة السمان، فسيفساء دمشقية، ص430.
[2]- غادة السمان، سهرة تنكرية للموتى، ص157.

نهاية المقطع(أهذا مجرد إنذار أم أنه حكم رمزي بالإعدام**)** حيث تريد أن تبين أن القتل هو ربما إعدام تمهيدي أو رمزي برمزية تلك الأزهار الصفراء الذابلة التي توحي بلون الحياة الشاحب وبالنهاية التراجيدية لماريا.

إن التزاوج بين الخارجي والداخلي يكشف عن رؤية سردية عميقة من خلال الانتقال السريع من رؤية إلى أخرى و هذه الأمثلة توضيح للبنية التي تعتمد الإبداع الثنائي من خلال القطبين الداخلي والخارجي بصوت واحد هو الناظم الداخلي.

3 ـ بنية الرؤية الجوانية الداخلية (التبئير الداخلي):

إن التبئير الداخلي لا يتحقق تحقيقا تاما إلا في الحكاية ذات المونولوج الداخلي ويرى رولان بارت أن هذا المقياس هو إمكان إعادة كتابة القسم السردي قيد الدرس بضمير المتكلم دون أن تتسبب هذه العملية في أي تغيير آخر الخطاب غير تبديل ضمائر الشخص النحوية بالذات[1].

وفي هذه البنية ينتقل الناظم إلى الفاعل أي من الشكل السردي البراني إلى الجواني خلال الخطاب المعروض ، وهذا ما نجده في رواية «كوابيس بيروت» حيث نجد السارد هو الفاعل الذاتي وعلى طول الخطاب الروائي يحاول تبئير واقع الحرب في بيروت:«قررت أن أحارب الكوابيس بالعمل، لكن الغروب كان قد بدأ

---

[1]ـ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص204.

يرمي بعباءته الرمادية فوق جراح الحي. تلصصت من النافذة، السلة ما تزال في مكانها كجثة بلا حراك... كان هنالك دخان يعلو عند الأفق»[1]. من هذه الرؤية الجوانية الداخلية يحاول الفاعل الداخلي أن يحارب كل الكوابيس التي نشأت في ظروف الحرب، حيث يسعى إلى التبئير على الأحداث من خلال تأطير الفضاء الخارجي المفعم بالانفجارات:«بدأت أسمع الانفجارات أعلى مما هي في حقيقتها... دخل جسم غريب إلى الغرفة، سمعت صوته يضرب خشب الباب ثم المقعد فالسرير... ووقفت أحدق مذهولة» [2]. فمن هذه الرؤية التي تعتمد على ضمير المتكلم ينبعث صوت الفاعل الداخلي الذي يمنحنا قوة إدراك هاته التجربة بكل أسبابها ويظل الموضوع التبئيري دائما هو واقع الحرب في بيروت فيظل يتسع ليمتد إلى البعد الداخلي.

وتظهر هذه الرؤية في أول صفحة من فسيفساء دمشقية لتبئير موضوع موت هند: «لقد قتلتها، قتلتها بحذق وإتقان، قتلتها بكل حب... لا تستطيع أية محكمة في الأرض أن تدينني... لو نهضت الآن وأعلنت جريمتي واعترفت بها وطالبت محاكمتي، لدافع عني القاضي قبل المحامي ... فقد قتلتها بمباركة من الجميع»[3]. من خلال الفاعل الداخلي تتراءى لنا تلك الرؤية السردية الداخلية النابعة من أعماق صوت أمجد لكي يكتفي بإعادة سرد لأوهامه بقتل زوجته هند فيزاوج بين منظوره لمحاكمته من طرف

---

[1]- **غادة السمان، كوابيس بيروت، ص13.**

[2]- **غادة السمان، كوابيس بيروت، ص18.**

[3]- **غادة السمان، فسيفساء دمشقية، ص9.**

القاضي وتأكيده على جريمة القتل التي ارتكبها أثناء ولادة هند التي أودت بها إلى الهلاك فيظهر القتل كما قلنا سابقا وهميا لأن عادات وتقاليد أسرة أمجد هي التي أمدته بوسائل القتل.

و من هذه الإشارات لبنية الرؤية الجوانية الداخلية نجد أن الفاعل الداخلي قد كشف عن وقائع عانت شخصياتها من القهر و الخوف ، كل حسب إحساساته . أما التبئير فاختلف بين الموضوع و الشخصيات ,و من هنا نجد التباين في الرؤى السردية التي تمثلت من منظور معين فبرزت الرؤية البرانية الخارجية و الداخلية و الجوانية و التي قدمت علاقة السارد بالمسرود فظهر الناظم الخارجي و الداخلي و الفاعل الذاتي محاولة لاستكشاف العلاقة بين الرؤى الخارجية و الداخلية فتحددت مجموعة من الوظائف أسندت للسارد:

»1-وظيفة السرد نفسه.

2- وظيفة تنسيقRégie: فالسارد يأخذ كذلك على عاتقه التنظيم الداخلي للخطاب القصصي كأن يقوم بعمليات التغير بالأحداث أو الاستباق أو ربطها أو التأليف بينها.

3- وظيفة الإبلاغ Communication وتتجلى في إبلاغ رسالة للقارئ سواء أكانت تلك الرسالة الحكاية نفسها أم مغزى أخلاقيا أو إنسانيا.

4- وظيفة تنبيهية: وهي وظيفة يقوم بها السارد تتمثل في اختيار وجود الاتصال بينه وبين المرسل إليه وتبرز في المقاطع التي يوجد فيها القارئ على نطاق النص حين يخاطبه السارد مثلا بصفة مباشرة.

5- وظيفة استشهادية: وتظهر هذه الوظيفة مثلا حين يثبت السارد في خطابه المصدر الذي استمد منه معلوماته أو درجة دقة ذكرياته.

6- وظيفة إيديولوجية أو تعليقية: ونقصد هنا النشاط التفسيري للراوي.

7- وظيفة إفهامية أو تأثيرية: وتتمثل في إدماج القارئ في عالم الحكاية ومحاولة إقناعه.

8- وظيفة انطباعية أو تعبيرية: ونقصد هنا تبوء السارد المكانة المركزية في النص وتعبيره عن أفكاره ومشاعره الخاصة»[1]. فيظهر السارد كذات فاعلة للخطاب الروائي فيرتب عمليات الوصف من تسلسل الأحداث وإخبارنا بتلك التحولات التي تطرأ على المسار السردي.

[1]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية بغداد، ط1، ص105/104.

المبحث الثاني : بنية صيغ الخطاب الروائي:

إن صيغ الخطاب تتعلق بالطريقة التي يقدم لنا بها الراوي القصة ويحاول عرضها حيث تتولد لنا أساليب مباشرة صادرة عن أقوال الشخصيات وأخرى غير مباشرة صادرة عن السارد:«إذ تتعلق بدرجة الأحداث التي يستدعيها النص »[1] ويوضح رولان بارت أن الصيغة:«تنطبق على الخطاب شأنها في ذلك شأن الزمن ولأن وظيفة الحكي لا تكمن في إعطاء أمر أو تسجيل تمن أو إعلان شرط... لأن دورها يكمن فقط في حكي قصة أو نقل أحداث حقيقية أو متخيلة، فإن الأساسي على مستوى الخطاب الحكائي ليست فقط تلك الاختلافات... ولكن في درجة التأكيد على اختلاف هذه المعبر عنها»[2] فما يدعو إليه بارت هو الأصناف الصيغية التي أطرت الخطاب وأخرجت القصة المتخيلة على عالم كتابي وظفت من قبل كائنات ورقية وسط متخيل سردي فيبين مختلف هاته الأساليب: «القول المباشر- القول الغير مباشر- القول بلوازمه- القول الحر- دراسة وجهات النظر»[3] . و بحثنا عن بنية صيغ الخطاب الروائي عند غادة السمان يكون انطلاقا من التمييز بين صيغ تقديم هذا الخطاب والتي تمثلت في ثلاثة أنواع:

---

[1]- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص45.

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص176.

[3]- رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ص29.

1 - بنية الخطاب المسرود:

وهو الذي نجده مهيمنا في خطابات الراوي :«وهو طبعا الأبعد مسافة، فإن الأمر إذا كان يتعلق بأفكاره لا بأقواله فإن الملفوظénoncé يمكنه أن يكون أكثر اختصارا وأكثر قربا من الحدث العام ويمكن اعتباره حكي أفكار أو خطابا داخليا مسرودا»[1] ولهذا ستظهر تلك الإشارات الدلالية للسارد التي تظهر فعاليتها حول استعمال صيغ الكلام:يبدأ الخطاب الروائي في «بيروت 75» بتقديم الشارع الدمشقي وتجمع الركاب للتوجه إلى بيروت:«الشمس شرسة وملتهبة وكل ما في ذلك الشارع الدمشقي كان ينزف عرقا ويلهث الأبنية والأرصفة كانت ترتجف بالحمى وترتعش عبر أبخرة الحر المتصاعد من كل شيء...حتى الأصوات كانت شديدة السمرة والاختناق...» [2].

إن هذا الخطاب المسرود يتكفل به الراوي الشاهد حيث يصف لنا الشارع الدمشقي ويعبر عنه بلغة سردية شاعرية عن الجو العام خاصة عن الجو الطبيعي والذي يتبين أنه فصل الصيف بحرارته الملتهبة، وكأن الساردة تسقط أحاسيسها الداخلية على الواقع الخارجي فتتمازج فيما بينها لتمنحنا هذه اللحظة الإبداعية، حيث يتبين بأن الزمن السردي هو الحاضر وكأن الخطاب المسرود من خلال الضمير الهو.

---

[1] - - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص179.

[2] - غادة السمان، بيروت75، ص5.

وتتابع الأحداث من خلال العالم الواقعي والتخيلي هو هدفنا في توالي الخطابات المسرودة والبحث من خلالها عن تنوعها أيضا:«يستولي الغروب الرمادي على سهل شتورة والسيارة تركض في عروقه مع الليل ... تصعد الجبل... تتجاوز رأس البيدر... وتقترب من بيروت... في الجبال تشتعل النيران في الذرى وتتوهج، وفي شوار المصايف تتفجر الألعاب النارية وصخب الناس»[1] ليس بعيدا عن الخطاب المسرود الأول، تتضح لنا هذه التتابعية في الوصف الخارجي، والذي لازال فيه السارد بصفته شاهدا يصور من خلاله الأماكن التي تمر بها السيارة وصولا إلى بيروت، وبقيت باللغة الإبداعية الملتهبة نفسها وهي في حقيقة الأمر التهاب المشاعر الداخلية ، لها فيبدو لنا الانطباع واضحا في صورة الحدث أكثر مما هي واضحة في صورة الراوي.

كما يتبين لنا الخطاب المسرود الذاتي في «كوابيس بيروت» :«حين غادرت سيارتي ذلك الصباح، ودخلت في البيت سالمة حتى إشعار آخر، لم أكن أدري أنها المرة الأخيرة التي سأغادر فيها بيتي إلى ما بعد أيام طويلة... وأنني منذ اللحظة التي أغلقت الباب خلفي، أغلقته أيضا بيني وبين الحياة والأمل وصرت سجينة كابوس سيطول ويطول... لاحظت أنني جالسة على الأرض مكومة تحت مستوى النافذة، قررت أنني لا أعرف من أين ستأتي الرصاصة التي ستستقر في صدري وبالتالي لماذا لا أتمدد في الفراش وأتعلم

[1]ـ غادة السمان، بيروت75، ص9.

النوم رغم الرصاص»[1] ، إن كوابيس بيروت يطغى عليها الخطاب المسرود خاصة الذاتي الذي يتعلق بالساردة وتبدو لنا الأفعال ذات الصلة المباشرة بصورة الراوي(الشاهد) في حالة الحرب :غادرت سيارتي... أغلقت الباب... لاحظت أني... قررت أنني... أتعلم.

فهذا التتابع يتم على مستوى الخطاب المسرود حيث تمدنا بإشارات من الأحداث التي تعيشها والتي تعد دلالات نفسر من خلالها الواقع العربي وآثاره النفسية عليها مع إصدار بعض القرارات التي لها علاقة بها ، ومن هنا يكمن التزاوج بين المكبوتات الداخلية والوقائع الخارجية.

وفي الخطاب السرود تتداخل الأحداث مع الاسترجاعات حيث يحاول السارد بعث نفس جديد في الخطاب الحكي ،ويتضح من خلال هذا المقطع السردي في

« ليلة المليار» :«نهض الساحر وطفان، ووقف أمام النافذة، وحدق في البحيرة الجميلة، ثم في زجاج لنافذة الأبيض... لا جدوى... ثمة ليال تهاجم المرء فيها الذكريات من غبر أن يدري مالذي هاجمه؟ فليعترف أنه اللقاء مع الجميلة عنبرة تلك السيدة التي أخرجته منذ عامين أو ثلاثة من جحيمه بعدما احترق بيته وأشفق عليه جيرانه وآووه عندهم ريثما يصحو من الصدمة التي جاءت لتتوج عشرات المصائب الأخرى التي حلت بأسرته وبمعظم أسري وطنه الحزين، مصرع إخوته الثلاثة، انتحار أمه ثم حريق البيت بكل من تبقى من

[1]ـ غادة السمان، كوابيس بيروت، من ص 8إلى 17.

أسرته»[1]، ضمن السارد حديثه عن ماضي وطفان عددا من الذكريات الحزينة التي توهجت بداخله، والتي لا تسهم في بنية الحكي ولكن تظهر هذه الأحداث الماضية كمقاربة سردية من الواقع الحقيقي، فلحظات التأمل التي كان يعيشها وطفان أيقظت فيه جوانب خفية كاحتراق منزلهم وانتحار أمه وكل هذه الأحداث ساهمت في إضاءة بعض اللحظات السردية ،رغم هذا التضمين الواضح الذي تعلق بالمشهد الاسترجاعي مكن السارد أن يقدم مشاهد سردية أخرى تحمل بعض رؤاه:«كانت باقة الورود ذابلة تفوح منها رائحة شبه كريهة تناولتها ماريا عن الأرض بحذر... تعرف ماريا جيدا أن فعل الكتابة عمل استفزازي سلبا أو إيجابا ولكل كاتب مهووسون بطريقة أو بأخرى يحبونه حتى القتل ويعشقونه حتى الإجرام... ولكل كاتب مراسلون عاقلون وموهوبون وهم الأكثرية وندرة عن المهزوزين المفتولين عقليا »[2]، إن التضمين لرؤية فكرية ذات بعد جمالي ، يهدف من خلالها السارد إلى توضيح رؤيته اللامرئية و هو يروي عن ماريا و عودتها إلى أرض الوطن و تفاجئها بباقات الأزهار المختلفة الألوان موضوعة أمام بيتها،مما فسح المجال أمام الساردة لتفصح عن أفكارها بلغة ربما تساؤلية عن صفة هؤلاء المراسلين.و منه كان الهدف تضخيم الخطاب المسرود ، كما يأتي الخطاب المسرود عن طريق التناوب ،حيث يتعلق هذا الشكل السردي بحكاية قصتين في آن واحد بالتناوب أي

[1]- غادة السمان، ليلة المليار، ص144.

[2]- غادة السمان، سهرة تنكرية للموتى، ص93.

إيقاف إحداهما طورا و متابعة الأخرى طورا آخر و يرتبط هذا الشكل من الحكي بالأجناس الأدبية التي فقدت صلتها بالأدب الشفوي[1].

و تظهر السرود المتناوبة في الخطاب الروائي عند غادة السمان إذ كلما تذكرت الساردة حدثا هاما اقتطعت مسافة زمنية و لكنها تعود بعدها إلى أصول الحكاية الأولى بعد نفاذ طاقة التناوب و التكرار أحيانا .فتأخذنا الساردة مع فرح في «بيروت 75» لتربط بين حاضره (السفر) و ماضيه (الاسترجاع) و مستقبله:«ها هو يجلس بجانب السائق... تذكر فرح أمه،إنه يكره الوداع حين تقال الكلمات الثقيلة اللزجة...ثم إن أمه ما كانت لتبكي...كانت ستغطي وجهها بيديها الخشنتين،الملوثتين دوما بتراب الحقل كما تفعل دائما حينما تتعذب ثم تصعد أنة خافتة و لكن بلا دموع... و هو يتشاءم كثيرا حين يسمعها تئن ...ربما لذلك هرب بلا وداع!و لكن رسالة التوصية من أبيه إلى نيشان قريبه الثري في بيروت ستساعده و تحميه...للمرة العشرين يتحسسها في جيبه،يتذكر فجأة أنه نسي إحضار ساعة المنبه معه و نسي إقفال خزانته ،هل نسي أم لا؟ لا يدري ليس واثقا...هو دوما هكذا يتأخر عن أحيانا عن الوصول إلى عمله...لأنه لا بصلح للعمل كموظف...في بيروت سيفعل ما يشاء»[2]. نلاحظ من خلال هذا التقديم تناوب قصتين (قصة تذكر الأم حين وداعها) و القصة الثانية(حين عودته لإغلاق الخزانة) و إن كانتا لا تشتركان في زمن واحد إلا أن الساردة رأت ضرورة

---

[1]- تزفيتان تودوروف،مقولات السرد الأدبي، ص 57

[2]- غادة السمان ،بيروت 75، ص 6

استحضارهما للعلاقة التي تربط بينهما فتتوطد بالمستقبل ،فأصول هاته الحكاية هي انتقال بين عوالم سردية مختلفة.

و ترجع بها الذاكرة في «سهرة تنكرية للموتى» إلى طفولة فواز مع والده: «كان صبيا صغيرا يجهل أصول ركوب الميترو و التجوال في المدينة الجديدة الشاسعة،ووالده يصطحبه ثلاث مرات في الأسبوع مساء إلى المدرسة العربية في باريس ،مدرسة مايا ظاهر ،حيث يتعلم لغة أجداده لطالما أنهكه ذلك و أنهك والده المسن ،لكنه كان كالحج إلى اللغة العربية»[1].يسود ضمير الغائب فالسارد يوكل مهمة الماضي إلى (الهو) و يضعنا أمام بطاقة تعريفية لشخصية فواز حيث يتبادر إلى أذهاننا طرح أسئلة بشأن حياته الخاصة،و يكون التواصل ظاهرا بين السرد الآني و السرد التابع للقصة المتخيلة.

فهذا الخطاب المسرود بتتابعه و تضمينه و تناوبه يكسر ذلك البناء الهرمي الذي أصبح غير قادر على استيعاب حركة واقع تشابكت أحداثه و تداخلت أزمنته و ألغيت داخله الحدود ليقدم بناء يحكم الخطاب الروائي من البداية إلى النهاية.

---

[1] ـ غادة السمان،سهرة تنكرية للموتى،ص 106.

2- بنية الخطاب المنقول:

و هو الشكل الأكثر محاكاة حيث يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصل و هو ينقله كما هو،و قد يقوم بنقله متلق مباشر(مخاطب) أو غير مباشر[1]فالخطاب المنقول يبرز هيمنة صوت السارد و تتوضح من خلاله الأساليب و الرؤى المتوقعة.فتتواجد الخطابات المنقولة المباشرة بصورة واضحة حيث تظهر لنا أقوال الشخصية الساردة في «كوابيس بيروت»**:**«لكثرة حوادث القتل حولنا،لم يعد بوسع أحد أن يصدق أن أحدا يموت موتة طبيعية،قلت له:لا أثر لرصاصة أو شظية في جسده،أنا معك في أن يكون الرعب و الإرهاق قد فتكا به أكثر من أية قنبلة..قلت:لا توجد أية آثار عنف على عنقه أو حوله،ثم إن الأبواب و النوافذ مغلقة كلها كما خلفناها في الليلة الماضية..لقد مات الرجل ميتة طبيعية كما تموت أكثر كائنات الطبيعة »[2]. يظهر الخطاب المنقول موجها لمتلق مباشر ممثل في شخصية أمين حيث تسعى الساردة لتوضيح أسباب موت العم فؤاد و تحاول أن تقدم أحداثا كافية للوصول إلى إقناعه،فيبدو لنا الراوي/الشاهد بدوره ينقل هذه الأقوال بطريقة مباشرة.

---

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص198.

[2]- غادة السمان، كوابيس بيروت،ص 194/193

كما ينقل لنا السارد كلام رغيد في« ليلة المليار» لخليل :«كانت في لهجته رغبة مبطنة في إذلال خليل ...و سارع رغيد إلى شده من ذراعه و هو يقول بصوت مرتفع:صفقوا لخليل...صوته جميل و سيغني لنا...و غنى خليل كما كان يغني في الظلام...ساد الصمت فجأة...ذهل الحاضرون...صفق لخليل ضاحكا قائلا:روحك المرحة شاسعة الخيال»[1] .لقد نقل السارد الكلام كما هو دون أية تدخلات ، و الذي برهن لنا عن تلك الرغبة الأولى في إذلال خليل و تهديم قيمته أمام الحضور و تحققت هذه الرغبة حينما غنى خليل عائدا إلى الماضي فاستحضر غناءه الليلي ،و كان موضع سخرية أمام الملأ و هو الهدف الذي توصل إليه رغيد ، فمنح السارد الثقة للمتلقي بإدراك تلك العلاقة المتناقضة التي تجمع بين خليل و رغيد،الثبات و الإغراء.

و يظهر الخطاب المنقول المباشر في «الرواية المستحيلة»:«بعدما مضت فيحاء أخيرا كعاصفة مرت بالبيت و قد اصطحبت معها زين قالت بوران:لم أعد أحب أن أرى فيحاء كثيرا في هذا البيت،إنها فلتانة و دايرة،هل لاحظت يا أختي أنها ترتدي ثوبا بكمين قصيرين حتى الكوعين! ، الحاجة التي كانت تراقب كل شيء صامتة هي و أختها أم عامر قالت :بالرغم من أن فيحاء لا تقبل يدها كما تقضي الأصول ...فيحاء ذكية و متعلمة و الدنيا تتغير»[2]. ينقل هذا الخطاب المباشر من خلال كلام بوران و كلام الحاجة حياة

---

[1]ـغادة السمان ،ليلة المليار،ص 251/250

[2] ـغادة السمان،فسيفساء دمشقية،ص275

لتحدد الساردة صيغة المنقول الذي كان يدور حول قضية واحدة تمثلت في تحرر المرأة المجسدة في شخصية فيحاء التي تحرض بنات الأسرة على الانفتاح و طلب الانعتاق من ربقة العادات و التقاليد ، فتعدد هذه الأصوات و اختلافها هو بحث عن قمة الصراع من خلال هذا الحوار، و تؤكد يمنى العيد هذا بقولها:«إن أصوات الشخوص على تنوعهم و اختلافهم،و رغم الحوار و الصراع بينهم،يظلون في هذا النمط محكومين بموقع هذا الراوي البطل،القابع خلف شخصية أو خلف قضية بالموقع المهيمن بنمو فعل القص،و به يصل السياق إلى غايته»[1] ،و يتضح الصراع القائم بين شخصيات الرواية عندما تبنى السارد القضية و دافع عنها . و يظهر أيضا هذا النموذج في «سهرة تنكرية للموتى»**:**«تقترب سميرة من مائدة فواز و فؤاد في دربها إلى باب المقهى،تهز رأسها لفؤاد محيية ،تلامس حقيبتها كأس الماء على طاولتها حين تحاذيها مارة بهما ،يختل توازن الكأس و ينسكب الماء فوق بزة فواز،و بينما هي تعتذر منه بخجل واضح،يفرح فواز بالمصادفة السعيدة و يقول لها بصورة عفوية دون أن يكذب: هذه هي المرة الثانية التي تسكب فيها سيدة الماء على بزتي هذه ،فهل هي بشعة إلى هذا المدى؟المرة الأولى كانت في الطائرة بين باريس و بيروت حين دلقت ماريا الحوراني كوب مائها في حضني مثلك دونما قصد طبعا»[2]**.**ما يبدو لنا أن الخطاب الذي نقله السارد و الذي جاء من خلال شخصية فواز ، كان خطابا صادقا ، لأن من أحداث الرواية

---

[1]- يمنى العيد،الراوي:الموقع و الشكل،مؤسسة الأبحاث العربية بيروت،ط1، 1986،ص 82، 83

[2] ـ غادة السمان،سهرة تنكرية للموتى،ص104

يتبين بأن فواز كان يبحث عن ذريعة للتحدث إلى سميرة ،و ما اندلاق الماء على برته لدليل كاف على الأمانة مما يجعل المتلقي يتواصل روحيا مع شعور الشخصية من خلال الأسلوب السردي المقدم،لكن ما يراه صلاح فضل عن الخطاب المنقول المباشر هو أنه أكثر محاكاة ، لكن لا يعطي القارئ أي ضمان ليجعل الكلمات الواقعية تتسم بالأمانة الحرفية . و قد يكون هذا النوع من الأسلبة اللغوية إحدى الطرق الكبرى لنهضة الرواية المعاصرة،بحيث يجد القارئ نفسه منذ بدء الحكي متصلا بروح الشخصية مما يغير جوهريا من شكل القص المعتاد أي القص الكلاسيكي الذي كان يعني برواية كل ما تقوله الشخصية دون حدود سردية لذلك فتطور الرواية مرهون بدرجة اختفاء الراوي التقليدي[1].

أما الخطاب المنقول غير المباشر فيوجد بصورة واضحة حين يخرج الكلام الداخلي من أعماق فرح:«داخله صوتا يحرضه على الهرب و العودة إلى قريته و كتبه و خزانته الفارغة المقفلة، لكن خيل إليه أن قفلها مخلوع و الريح تعصف بدفتيها و تتسرب إلى داخلها بشراسة و استخفاف... لقد نسيني على مقعدي في الغرفة ،نسيني تماما ،لا فرق بيني و بين نبتة المطاط التي تزين المكان أو أصيص الأزهار أو ممسحة الحذاء قرب الباب»[2].يظهر هذا الخطاب في النص حين يرى فرح نفسه مهمشا من خلال

---

[1]ـ صلاح فضل،بلاغة الخطاب و علم النص،الشركة المصرية العالمية للنشر،مكتبة لبنان،بيروت،ط1، 1996،ص 394

[2]ـ غادة السمان،بيروت 75، ص 44

معاملة نيشان له ،إذ يتكلم صوته الحقيقي و تبرز ذاتيته التي تظهر وفق مؤطرات لفظية(نسيني) و التي تتماشى مع كمية الإخبار السردي المراد نقله.

و السارد في «الرواية المستحيلة» يقدم خطابا غير مباشر:«تحاول زين اختراق الزمن بذاكرتها...تحاول أن تتذكر أمها...أن تتذكر المزيد ، فتتداخل الأحلام و اليقظة و تنكسر الصور داخل مئات المرايا...تحاول عبثا أن تفهم الأصوات التي سمعتها بالتأكيد ...إبرة الذاكرة صدئة،و الأسطوانة تشوشت بفعل الزمن،انصهرت أصواتها و أنا مرمية هكذا... »[1]، بعدما يسرد لنا بحث زين في ذاكرتها عن صورة لأمها ،عن أيامها **معها**،**بين** الحلم و اليقظة تبحث عن رائحتها ،عن حبها و حنانها إلى أن ينبثق صوتها الداخلي لتعترف أنها رهينة السنين التي لم تعطها إلا صورة مشوشة عن أمها . تداخلت الأزمنة المختلفة من خلال الخطاب المنقول غير المباشر لأن فعل الذاكرة يخرج من الزمن الواقعي لينسج زمنه الخاص القائم على التداخل.

3- بنية الخطاب المعروض:

و هو الذي يعتمد في صيغة تقديمه على الأسلوب المباشر حيث:«يرتبط بوجه عام بالمظهر الذاتي للغة و لكن هذه الذاتية ترتد أحيانا عندما يقدم إلينا الخبر و كأنه صادر عن الشخصية الروائية»[2]. فيقدم السارد هذا الخطاب بعرض أقوال الشخصيات لكن

---

[1]- غادة السمان،الرواية المستحيلة،ص 435

[2]- صلاح فضل،بلاغة الخطاب و علم النص،ص 394

يظهر الراوي/الشاهد أحيانا من خلال معينات العرض غير المباشر في رواية «ليلة المليار»: «تسأله كفى:ماذا حدث؟

- طردت بكل احترام...أهنت بكل تهذيب...

- ماذا تعني؟ألم تقابله؟

-كان ذلك صعبا

- ستعود غدا...هل تركت رسالة؟هل سجلت رقمك الهاتفي؟سيتصل بك بالتأكيد...قال و هما يغادران المصعد:لن يتصل بي و لن ألتقيه و لن أجد عملا،لقد مات،شهق:مات؟اللعنة عليه كيف يفعل ذلك بي؟»[1]. قدم السارد هذا الحوار الذي دار بين خليل و زوجته كفى في بحث خليل عن العمل منذ وصوله إلى سويسرا ،خيبت آماله و ضاع حلم زوجته . و كان السارد يتدخل بأفعال واضحة(تسأله،شهقت) و هذا لأجل إثبات دلالات مرتبطة مع المشهد لتعكس ردة الفعل مع استعمالها للنقاط المتتابعة التي توحي على الكثير من الانطباعات و الأحاسيس الداخلية التي لا يسعها الفضاء الطباعي المخصص للحوار القائم بين شخصيتين ، حيث يظهر أيضا في نفس الرواية خطابا من هذا النوع قائم على الحوار بين الشخصيات:«و التفتت إلى تمثال عبد الناصر...و سألته كفى المتنبهة لكل ومضة في عينيه،قائمة عل خدمة مزاجه بكل سعادة:لماذا تحتفظ بهذا التمثال؟إنه ليس من الذهب وحده ،هل تحبه إلى هذا المدى. و أجاب رغيد منتشيا: طبعا أحبه يا كفى...كنت صغيرة جدا في ذلك الزمان أو لعلك لم تولدي

[1]- غادة السمان،ليلة المليار،ص 95

بعد...و لكنني أحبه لأنه أحد الأسباب الأولى لسعادتي في الحياة،لنجاحي و ثرائي...المليون دولار جمعته بفضله»[1] .يلجأ السارد لعرض هذه الأقوال حيث أقر في مواضع كثيرة من تدخلاته و إثبات رؤاه تجاه شخصية رغيد التي لا تهتم للوحدة العربية بقدر ما تسعى إلى النفوذ و المال و حتى بيع العروبة لأجل السلطة،مما جعله محط إغراء، و منهم كفى التي نسيت عالمها و انضمت إلى عالمه و ارتبطت به و أحبته ،و ظهر التدخل من طرف السارد (سألته، أجاب رغيد) ليبين الملامح الخارجية لكفى و ردة الفعل لرغيد وإحساسه بالنشوة.

كما قدمت صورا أخرى في «الرواية المستحيلة » بتعدد الأصوات و الرؤى:«قالت زين:جهينة كانت ذكية و شاطرة ،أما فهيمة فبهيمة !و قد تصير في العام المقبل قادرة على قراءة الأبجدية ! ضحك أمجد و تابعت زين: لقد غارت منها عمتو بوران و طلبت مني أن أعلمها الفرنسية،فوعدتها بذلك مقابل أن أنام في العاشرة ليلا...

- هل قبلت؟
- قالت إنها تريد أن تفكر
- و إذا لم ترض؟
- سأطلب منها ربع ليرة في الساعة على الدرس...ضحك والدها في سره وقال لها: الكلام عن النقود عيب...المال هو أتفه ما في الدنيا ...المهم أن نفعل شيئا يفيد الناس...»[2].

---

[1] ـ غادة السمان،ليلة المليار،ص187

[2] ـ غادة السمان،الرواية المستحيلة،ص 207

من خلال هذا الخطاب قدم السارد بعض معايناته لتوضيح الحوار الذي دار بين زين و والدها حول أهمية العلم و محو الأمية ،فزين ، و رغم صغر سنها ، إلا أنها تسعى لتعليم خادمتها جهينة ثم بعدها فهيمة ، و هذا لحبها لهما أما عمتها بوران فتريد تعليمها بشروط محددة لكن أمجد رفض لأن هدفه في الحياة هو مساعدة الآخرين،فتظهر البنية هنا لتكشف عن رؤية جديدة للواقع المتغير و الرافض للقيم السلبية . و كانت تلك المعينات اللفظية واضحة و التي أسندت لأمجد بردة فعله من كلام زين.

كما يلجأ إلى عرض هذه الخطابات دون التدخل بتلك المعينات اللفظية التي عرضناها سابقا ،فتأتي الرسالة الإبلاغية دون أية حدود سردية و هذا ما نجده في الحوار الذي دار بين بيروت و مواطن محب لوطنه:« - أيتها السيدة ...كيف قضين لياليك الآن؟

- على الشاطئ ،كسرت علبي الليلية و تركتها تهترئ كعلب السردين الفارغة الصدئة ...إنني أراهن اليوم على مستقبل آخر

- أيتها السيدة...لقد ضيعت دورك

- لقد رفضت دوري كراقصة أولى في كباريه الشرق الأوسط،من رمادي أخرج ،من نهر الدم أتطهر ...إنها فرصتي الوحيدة لأكون ،و لأنجو»[1] .هذا جزء من الحوار المعروض الذي جرى بين عاشق لمدينته بيروت التي تحترق بنار الحرب ، فقدمه

[1] - غادة السمان،كوابيس بيروت،ص 146

السارد بلغة رمزية تشع بكثير من المفارقات بعيدة عن التقريرية و أحادية المعنى، فتبدو معبرة عن جوهر الحياة و طريقة ترسيخها بكل أبعادها الإيحائية ، فبيروت المدينة التي تتوارى خلف أقنعة مختلفة الأشكال ، لكن بالتضحية و الحب ، تبني وجودها من جديد بفعل التغيير الناجم عن الثورة . فاللغة هنا هي الوحيدة القادرة على بناء واقع روائي جديد لأن الرواية:«تمضي بنشاطها،ترسل كلمتها و تبدع فنها و معها يمضي نظر آخر فيها،يتأسس مثلها في المهاد البشري للكلمة،في الرحم الاجتماعي،و بالتالي في الطبيعة الحوارية..فالكلمة الروائية لا تخصب في الانفراد بل في الاجتماع تشع في الآخر،لا تحيا بصوت واحد بل بالتعدد»[1] , فهذا التعدد يمنح الرواية ثراءها و قوتها بالتعبير عن واقع متعدد و معقد.

كما يتضح الخطاب المعروض المباشر في الحوار الذي دار بين الساحر وطفان و رغيد:«- أريد أن أبوح لك بسر يا سيدي الشيخ وطفان

- هات ما عندك...سرك في أمان

- يوم اشتريت هذا القصر القلعة،قيل لي أن كنوزا ذهبية دفنت فيه...بذلت كل وسيلة لاكتشافه و فشلت...هلا ساعدتني - بكل تأكيد

- و هلا شرفت مائدتي هذا المساء بحضورك؟...دعوت عددا قليلا من الأصدقاء...بالإضافة إلى رجل و زوجته من لبنان....»[2]. لقد أضاء هذا الخطاب جانب

[1]- نبيل سليمان،فتنة السرد و النقد،دار الحوار للنشر و التوزيع،اللاذقية،ط2، 2000، ص128

[2]- غادة السمان،ليلة المليار،ص 177

من جوانب السرد و خاصة التي تتعلق بشخصية رغيد لأنه لا يرضى بأي عنصر مشارك في دائرته إلا إذا أكد من هويته لكي لا يحدث أي خلل في نظامه الداخلي ويعتمد في كل هذا على الساحر وطفان الذي منحه كل الثقة و أعطاه المسؤولية في استقراء الشخصيات الغريبة . و يتأكد لنا تثبيت الهيمنة و السلطة كصفات مركزية لشخصية رغيد ومدى انعكاسها على الشخصيات الأخرى.و نجد في «سهرة تنكرية للموتى» هذا الخطاب المعروض الذي جاء حوارا بين ماري و الرسام سعيد:«- إنني أتماسك بالشيء الوحيد الذي لم يخذلني يوما يا سعيد ، الأبجدية ، إنني أكتب كي لا أصاب بالجنون...أكتب كي لا أقتل

- أفهم بالضبط ما تعنينه،حين نقتل لا نرسم و لا نكتب...أفهم ما تقولينه»[1].من هذا المقطع السردي الذي عرض بطريقة مباشرة قدم الهم الإبداعي و تماسك الفنان أمام أية محنة ، بل الفن عندهم رسالة سامية يرتقون بها إلي عالم الكلمة و الريشة ،فمهما كان المبدع ، كاتبا أو رساما ، فهو يبقى دائما صاحب قضية إنسانية يعبر فيها عن روح عصره و إنسانيته.

من خلال تقديمنا لهذه الخطابات المتنوعة في الصيغة ، نجد أنها تعدد شخوصها و أصواتها السردية،و حتى إن كان الراوي شاهدا فإنه يعبر عن رؤية واضحة وفي أحيان أخرى يكتنفها الغموض ، بلغة سردية ذات إيحاءات و دلالات مختلفة.

---

[1]- **غادة السمان،سهرة تنكرية للموتى،ص 291**

المبحث الثالث: بنية الأصوات السردية:

إن الخطاب الروائي فضاء رحب تتلاقى فيه الأصوات بمختلف أنواعها و تعدد ماهيتها رغم طول المسافات و امتداد الآفاق . و يرتبط الصوت بشبكة العلاقات الخاصة بالراوي و من يروي لهم والحكاية التي يرويها ، و تحدد مفهوم الصوت حسب فندريس:«جهة حدث الفعل التفحص في علاقاته بالذات ،و الذات هنا ليست من يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب بل هي أيضا من ينقله»[1] فالصوت يتعلق هنا بالفاعل القائم بعملية الكلام المسرود . لهذا يسهم الصوت السردي في التعبير عن الانفعالات و التعليقات الداخلية على الحدث الخارجي و التعليق أيضا على تصرفات بعض الشخصيات و تحديد مواقعها السردية و هذا ما سيبين خلال البحث عن ماهية الصوت السردي.

1- السارد/الشاهد:

و هو المتكلم الرئيس في النص ، ينبعث صوته عبر مختلف الخطابات المسرودة المنقولة و المعروضة ،يتدخل في تنظيم أفكار القائل و تصنيفها تبعا لمقتضيات المقام السردي فيسعى لكشف الشخصية الروائية فهو:«راو حاضر لكنه لا يتدخل ،لا يحلل،إنه يروي من خارج ،عن مسافة بينه و بين ما،أو من يروي عنه ذلك أهمية الراوي

[1]- جيرار جنيت،خطاب الحكاية،بحث في المنهج،ص 228

الشاهد ليست مجرد عمل آلي يراكم الصور...هي في جعل بنية الشكل تقول،أي في معمل حركة البنية،حركة دالة»[1].

و منها ما نجده في« بيروت 75 »:«توقف طعان قليلا أمام أعمدة سينما الحمراء في شارع الحمراء متظاهرا بإشعال لفافة محاولا التأكيد مما إذا كان الرجل لا يزال يلاحقه،كان المطر لا يزال يتفجر و بقايا دفء الصيف تنحدر و أحس بغصة غامضة في قلبه،لقد اشتاق إلى المرأة ،إلى الحب،إلى الساحة ،إلى الغناء،إلى التسكع،إلى الجلوس في مقهى....»[2]

.يتماهى صوت طعان بظهور الراوي/الشاهد الذي يحاول أن يكشف عن خطوات طعان من شارع إلى شارع متوهما بالرجل الذي لا زال يلاحقه،لكن الراوي لا يكتفي بوصف حركته حيث توقفه عن عمود السينما دليل على التأكد من الحركات الأخرى الخارجية التي كانت تتبعه ،و هنا يتحد الراوي مع هذه الذات التي تبحث عن عنفوانها،شبابها،عبثها حيث لم يكتف الشاهد بالملامح الخارجية و إنما راح يترصد حتى تلك الأحاسيس الداخلية.

و في «الرواية المستحيلة» يرصد الراوي/الشاهد حركات زين:«غادرت زين البيت و لكنها لم تنحدر عبر الدرج العتيق العريض عرض الزقاق،بل قررت اكتشاف طريق المقاطعة مسترشدة بخارطة ذهنية كما علمها والدها،و دخلت في حقل اللوز و قررت أن السوق يجب أن يكون في قاعه،فوجئت ببيوت لم تحسب حسابها،تنتصب في وجهها بيوت

---

[1]- يمنى العيد،تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،ص100

[2] - غادة السمان، بيروت75، ص 61،60

حجرية قرية....»[1]. إن هذه الحركات التي يرصدها الراوي عبر سرده ،هي حركات متتابعة،من مكان إلى آخر ، حيث يظهر السارد/الشاهد في البحث عن التغيرات التي طرأت على مخطط المشي لزين،و التي اعتمدت فيها على خارطة ذهنية، تفاجأ بأشكال هندسية جديدة لم تكن مواقع حاضرة في خارطتها،فهو شاهد سرد لنا هذه الأحداث من رؤية معينة.و يوصل المشاهدة عبر صورة مختلفة عن الأولى:«كل صباح،تتأهب زين لدورها في ما يشبه الرقصة الجماعية قبل الذهاب إلى المدرسة،فثمة رقصة شعبية تدوم ساعتين و تدور كل صباح من أيام الدراسة على مسرح مفتوح شاسع،يمتد على الأرصفة بين ساحة المدفع و أبو رمانة...تلك الرقصة يقدمها طلبة المدارس المتوسطة و الثانوية المتناثرة على امتداد ذلك المسرح الشامي الشاسع»[2] . يركز السارد/الشاهد على الحدث كاملا في تلك الرقصة الجماعية التي يؤديها تلاميذ الثانويات و المدارس و كأن زين ممثلة على المسرح الشامي ، مما يؤكد على تعلق الطلبة بهذا النظام و حبهم لرقصتهم المنظمة التي تظهر في أدائها رقصة لشخص واحد ، و سعى السارد إلى ذكر الأماكن التي يمرون بها وصولا إلى المدرسة ، حتى أننا نتخيل عبر هذه المساحة أن الراوي واحدا من هؤلاء التلاميذ في هيئتهم و رقصتهم و تطلعاتهم إلى الأفق.

---

[1]- **غادة السمان، الرواية المستحيلة،ص 163**

[2]- **المصدر السابق، ص 413**

أما في «ليلة المليار» فيظهر السارد/الشاهد:«غادر مدرسة أولاده إلى محطة القطار ،فمحطة الكورنافان،و انحدر في شارع الألب حتى ضفة البحيرة...جلس على أحد المقاعد...توج بؤسه بسيجارة...حدق في الشارع المزدحم بالسيارات الذي تفصله عنه درجات عديدة ركضت فوق عينيه بيروت و هي تحترق كما يشاهدها كل ليلة في التلفزيون»[1] يحاول السارد أن يقدم تفسيرات طبيعية للحدث الذي طرأ على شخصية خليل و هو يتوج بؤسه و خاصة عندما يتحد الوجع الذاتي بالوجع الإنساني، الوطن. وهذا العمل السردي :«يخدم بتأن متكلمين،و يعبر عن بنيتين مختلفتين،بنية مباشرة هي بنية الشخصية التي تتكلم و بنية مكسرة هي بنية الكاتب ،مثل الخطاب يشتمل على صوتين،و على معنيين و على تعبيرين،فضلا عن ذلك فإن الصوتين مترابطان حواريا و كأنهما كانا يتعارفان» [2] . فالسارد شاهد على حالة خليل و خاصة أنه ينقل لنا ذلك المشهد الافتراضي عند مجرد الرؤية الأولى للشوارع المزدحمة فأيقظ بداخله النخوة الوطنية و الوطن المحترق. و في «سهرة تنكرية للموتى» يحاول السارد الشاهد أن يقدم الصفات و الظروف و الأحاسيس عندما قدم المشهد الذي جمع دانا بنبيل مع أفراد أسرته:«أحبت دانا دعوات الناس لأمه لأن يبارك الرب بأصل أولادها و هم يغادرون العيادة المؤقتة لنبيل في صالون البيت القروي و يحملون معهم أدوية مجانية أحضرها لهم من النماذج الطبية التي توزع مجانا...لكن دانا لم تشعر بلحظة

---

[1]- غادة السمان،ليلة المليار،ص 256

[2]- ميخائيل باختين،الخطاب الروائي،تر.محمد برادة،دار الأمان،الرباط،ط2، 1987، ص 81

ضجر واحدة...و كانت كمن يرى مسرحية عجيبة غريبة تارة و كمن يكتشف سلام روحه تارة أخرى»[1] هي لحظات عرض فيها السارد تلك الأخبار السردية عن دانا و المتعة التي توصلت إليها أثناء مقابلة هؤلاء الناس الذين غمروها بحبهم و طيبتهم ،حيث أحست بالأنس و اكتفت بلحظة روحية صافية تنبع من سلامها الذاتي ،فأضاء السارد الجانب الخفي من شخصية دانا التي لم ترغب بالعودة في البداية إلى بيروت،لكن تقديم هذا المبنى الحكائي هو جزء لكشف بعض المناطق المتوارية.

إن السارد/الشاهد من خلال كل هذه الإشارات المقدمة قد كشف عن أوصاف خارجية و داخلية توحدت في الجوهر البنائي السردي معلنة عن جمالياتها.

2- السارد/البطل:

إن السارد البطل هو من يكون **:**«ملتحما بالحدث،كما يكون الحديث منصبا عليه في مجمل فصول الرواية عن طريق الإضاءة وإقناع المتلقي مستعملا جميع قدراته في الحكي عن ذاته بموضوعية مزعومة و عن الآخرين في إبراز أهم شيء يربطهم بالحدث عن طريق بنائهم النفسي و العقلي»[2] **.** حيث يتلاحم صوت السارد مع البطل فيشكلان ذاتا واحدة.

---

[1]- غادة السمان،سهرة تنكرية للموتى،ص 219

[2]- شعيب خليفي، مكونات السرد الفانتاستيكي،مجلة فصول المصرية/مجلد11،ع4، 1993،ص75

و يظهر هذا النوع حين يتحد صوت السارد مع الشخصية مثل ما قدم في «كوابيس بيروت» :«تبحث عنه في الغرف كلها...في الحمام...المطبخ، الشرفات...لا ريب في أنهم أولئك الهمج الذين يسكنون في بيوت التنك إلى جوارها...هم الذين اختطفوه طمعا في فدية أو مكافأة...لن تدفع قرشا واحدا و ستنقذ كلبها»[1] . يحضر السارد في هذا المقطع فيتماهى صوت أنطوانيت حين تبحث عن كلبها فلا تجد من يوصل مكنوناتها الداخلية غير السارد من خلال المقطع السردي الذي يتضح فيه أنها لن تدفع أي مال مقابل استرجاع كلبها لأنها تعلم بأن أثناء الحرب تستيقظ كل الدوافع للبحث عن السلطة المالية وراء قناع الواقع المزيف.

كما يتماهى صوت أمير النيلي حينما يتوحد مع السارد:«غادر أمير المقهى و هام على وجهه و قد خلف على منضدتها شابا آخر سيجوع بعد ساعات...و قد قذف به الوطن إلى الجنة الموعودة.....ماذا كان اسمه؟ما الفرق...كل يوم ينزف الوطن و يرمي بهم إلى الغربة نهرا من الدهر...هل هو قادم للتمسح بهم؟...لا يبدو ذلك على وجهه الصارم و سيفشل في ذلك حتى لو حاول ،ليست لديه الموهبة و يفتقر إلى خامة وغد»[2]. يتوحد صوت السارد مع أمير النيلي فتظهر القضية المتبناة واضحة المعالم ، و تظهر تلك القراءة لشخصية رغيد قراءة مشتركة ، هي أسئلة أحاطت به من كل جهة، فالوطن يقذف بهؤلاء في عالم الغربة حيث تتبناهم أيادي السلطة و الحقد ، لكنه

---

[1]- غادة السمان،كوابيس بيروت،ص 292

[2]- غادة السمان،ليلة المليار،ص 107، 108

أقر بان شخصية خليل لا يمكن لها التواصل معهم . لأنها لا تملك صفاتهم فالسارد و الشخصية الروائية قد اتحدتا و شكلتا ذاتا تصارع الآخر في سبيل القضية الوطن.

3-السارد/المجهول:

يصعب علينا كدارسين الإمساك بالسارد المجهول لأنه يقترب من المؤلف الحقيقي و الذي يظهر معلقا على بعض الأحداث و يبقى هذا:«النمط نادر،فيما يبقى السارد الملتحم أو غير الملتحم بالحكاية يحمل معرفة معينة ويختار عن طريقها توصيل السبل بينه و بين المتلقي»[1]حيث يظهر صوتها معرفة في إنتاج معاني جديدة لها علاقة بالمتن الحكائي.

و يكون السارد في «بيروت 75» مجهولا:«...أما فرح فقد اكتأب كثيرا و بدت له تلك السجون الشفافة للأسماك المتدلية في قلب الليل مثل قناديل الموت...ووجد نفسه لا يدري لماذا يردد كلمات دانتي المكتوبة على باب الجحيم :يا من تدخل إلى هنا،تخل عن كل أمل»[2]آخر سطر في هذا المقطع ورد على لسان السارد المقتبس من ملحمة دانتي حيث يسهم في التقديم للحدث المنجز لاحقا،فهناك خطوط تشترك في البناء الدرامي للأحداث،فصوت السارد المجهول أعلن عن التنبؤ لوقوع المأساة في بداية الحكي و الذي يبدأ مع دخول هذه الشخصيات إلى بيروت حيث يتقاطع

[1]- شعيب خليفي،السرد الفانتاستيكي،ص 75

[2]- غادة السمان، بيروت 75، ص 9 .

المكان البيروتي مع جحيم دانتي، و كأن ثنائية العالم الواقعي و التخيلي تسير ضمن التزاوج بين الذاكرة الثقافية القديمة و الحضور السردي الآني والذي يدل على التداخل الموضوعاتي ،أو الإنتاجية ،و الحوارية ،أو ما يسمى بالتناص .

أما في «ليلة المليار» :«...كل شيء عليه بطاقة لامرئية تحمل ثمن صاحبه في هذا الزمن الرديء،كل شيء ...حتى هو المسكين تم شراؤه و عليه ملازمة الهاتف- متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرار-»[1] .يستمر حضور صوت السارد المجهول فيظهر فجأة للمتلقي من خلال هذه الجملة الأخيرة التي اقتبسها من أقوال الصحابي عمر بن الخطاب ، و التي تحمل دلالات عميقة تأطر لبروز حادث هام،فمنه استعبد خليل الذي صودرت حريته،منه دخل لعبة القدر التي سطرها له المنفى، فتوضحت المقولة من طرف السارد حين بين لنا أن شخصية خليل تنزف وطنا و تنطق حرية وتفكر عروبة ، استعبدت في واقع يرتدي قناع الوطن ، ينادي بالظلم و الاستبداد و يحقق مبادئ النفوذ و اللاعدالة ، لكن أصول الحرية ثابتة في أعماق خليل , تراءى لنا صوت السارد المجهول إلا أن التداخل النصي يوحي بالعودة إلى الموروث السردي الذي يمنحنا القدرة على فهم الذات الإنسانية التي تسعى إلى الإبداع و تنكشف أمام المرآة الجمالية في طريقة الاستحضار.

---

[1]- غادة السمان،ليلة المليار،ص 265

إن صوت السارد/المجهول يبحث في أقاصي الخطاب عن كل الصراعات أمام الوقائع بمختلف أنواعها ، داخلية أو خارجية وعن الطاقات و الإيحاءات و الرموز التي تمنحنا كثافة رؤيوية ببنية دلالية .

و من كل ما سبق ، فإن تنوع الأصوات السردية هو البحث عن صورة السارد في تقديمه للمشاهد السردية ،فكان حسب تودوروف:« الذات الفاعلة لهذا التلفظ الذي يمثله كتاب من الكتب...هذا السارد هو الذي يرتب عمليات الوصف...و هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية أو تلك أو بعينيه هو دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا و أخيرا هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين شخصيتين أو عن طريق وصف موضوعي»[1]

فعلى ضوء هذا القول تتحدد البنية السردية في الخطاب الروائي لغادة السمان بعلاقتها مع السارد الذي يظهر بشتى الأقنعة (شاهد،بطل،مجهول) و برؤى تباينت بين الداخلية و الخارجية فانبعث صوته عبر خطابات مسرودة و منقولة و معروضة يخترق عبرها فضاءات متعددة و خاصة فضاء الشخصية و ما يرتبط بها من أحداث مختلفة ليصل إلى رؤية شمولية إبداعية خاضعة لمجموعة من التحولات الذاتية و الإنسانية تحكمها التقنية الفنية الممثلة في التقنية السردية.

[1]- تزفيتان تودوروف،مقولات السرد الأدبي،ص 64

إن الخطاب الروائي لغادة السمان ، بتباين عناوينه و مواضيعه ، يسعى جاهدا ليتجاوز الذات الإنسانية و يندفع إلى ما وراء كينونتها بحثا عن جدلية الواقع و المتخيل ، التراث و المعاصر و توقا إلى مقومات تساعد في بناء أفكارها المختلفة التي تتماشى مع الثقافة المعاصرة و تفجير تلك الطاقات المخزنة داخل بنيان النص من خلال اللغة و الأشكال و التخيل. و محاولة القبض على تلك الحقائق الهاربة برؤى نقدية و تقنيات فنية تبلغنا عن التصورات الوجودية و تنفذ إلى جوهر المتلقي لتثبت أهدافها الأخلاقية و الجمالية .

إن دراسة البنية الشخصية كانت بعيدة عن خطية التعريف التقليدي الكلاسيكي الواقعي ، ابتدعها السارد من الخيال لتجمل كل الهواجس الذاتية و الوجودية و اقتربت منا لتلامس عوالمنا الافتراضية المتخيلة .

إن أسماء الشخصيات و حتى و إن كان تداولها قريب من الواقع إلا أنها ذات بنية دلالية متعددة حيث وجدنا فيها تلك المفارقة التي تحيلنا إلى القوة المحورية الفعالة لتعيدنا إلى ماضوية الأسماء بأصالتها و تحقق حاضرها بتجسيد جدلية الحياة و تناقضاتها .

أما التقديم الذاتي الذي تم عن طريق الشخصيات هو تعريف بتغيراتها النفسية و الاجتماعية وفق أبعاد التجربة التي تمنحنا قوة إدراك الذات لذاتها مع التقديم الغيري سواء من طرف الساردة التي ميزت في تقديمها شخصيات بسيطة ذات سلطة متجذرة في ماضيها تبحث عن وجودها في هذا العالم الرحب ، أم في تقديم الشخصيات لبعضها البعض فكشفت لحد بعيد عن أعماق التجربة الإنسانية و التي تفيض حضورا و غيابا .

أما عن الوصف بنوعيه الداخلي و الخارجي ، فهو كشف لمعالم واضحة في ظاهرها معقدة من داخلها في استبطان الذات و الوجدان الإنساني ، و فهم ملامحها العميقة التي تظهر جمالياتها في هذه المفارقة العميقة و السطحية و التي يبرز من خلالها الجمال الروحي الحقيقي الذي تعكسه الصورة الخارجية .

و كانت الوظائف المسندة للشخصيات متعددة الأوجه ، متباينة الأبعاد ، لكن هذه التعددية استقطبت قيما كثيرة في فهم ماهية الشخصية ، توجهاتها ، أحلامها ، أبعادها السيكولوجية و السوسيولوجية و حوارها مع الآخر انطلاقا من ذاتيتها . شكلت الشخصية بكل هذه الأبعاد غاية جمالية تحققت في انصهار الوجود مع الذات ، الأنا مع الآخر لتجسد مفارقات الحياة .

لقد توصلنا في دراستنا للبنية الزمكانية إلى الكرونوتوب حيث كانت خيوطه واضحة بتشابكها على مستوى الخطاب الروائي. امتزج الزمن الواقعي بالزمن بالمتخيل فغابت الساعات والدقائق لندخل في زمن اللاوعي

و كانت التراكمات الزمانية الاستذكارية تجمع أزمنة تعانق بها الأسطورة و التاريخ و الدين حين يكشف عن تجليات البنية الزمنية التي تظهر طريقة التعامل معها بالإبداع في تشكيل لبناته .

وكانت العودة إلى الزمن الماضي ، عودة إلى الزمن الحلم ، الغياب البحث عن الذات ، أما الاستشرافات فتعتمد على مفاجأة المتلقي بأحداث يكون قد نسيها أو أن ينتظر على أمل تحقيقها , فالاستشراف لحظات آنية ، فماضية ، فمستقبلية تتصارع فيما بينها من أجل ثنائية التحقق أو عدمه .

و الزمن في هذه الخطابات الروائية يدرك تلك العلاقة التي تقوم مع الأشخاص ، الأحداث و الأماكن من خلال إدراكها و تحليل دلالاتها .

و عبر البنية الزمانية نصل إلى فك لبنات البنية المكانية ،فلاحظنا منذ الوهلة الأولى مع رؤية بنيات كبرى حيث حللناها بتقنية الثنائيات التي تقوم على التضاد . تأخذنا إلى المكان في تجلياته الشاعرية سواء أكان عربيا أم غربيا في كل أبعاده و مكوناته . يعيد للأسطورة نسغها و سحرها ، و التاريخ تراثه و أصالته ، و للحاضر حيويته و انتماءه .

و ظهر المكان حلما ، يتعانق فيه العبث مع الجنون ، و الذاكرة مع الواقع، فتتشابك على مستواه جماليات الماضي و أبعاد الحاضر .

من البنية المكانية الكبرى تتولد البنيات الصغرى ، و التي توصلنا عبر هذه الكثافة إلى الكشف الإيحائي بانفتاح الأماكن على وقائع ذاتية و اجتماعية و تاريخية و أبعاد إنسانية و كونية .

إن المكان في بعض نواحي دراستنا فضاء واسع للقيم الإنسانية و الوجودية بكل مكوناته الطبيعية و البشرية و الرمزية ، فتنغرس معالمه و طقوسه و أشخاصه و أشياؤه العميقة في الوجدان و تحفر في أعماق اللاوعي الجمعي فيأخذ الذاكرة إلى أقاص بعيدة .

و نصل إلى أن بنية المكان و الزمان ، بنية ثنائية ، رؤية ذاتية إنسانية و واقعية ، خفاء و تجل ، حضور و غياب . فمن هذه الثنائيات التي يقوم عليها المنهج البنيوي تجلت الروح الساردة المفعمة بروح الزمن بكل تجلياته حاملة قضية الوطن ، الهم العربي ، المصير الاجتماعي و الإنساني انطلاقا من التجربة الذاتية .

و عند دراستنا للبنية السردية وجدنا بأن السارد قد اعتمد على صيغ تعبيرية و رؤى و أصوات تمنح الخطاب خصوصيته لتميزه عن باقي الخطابات الأخرى .

تباينت الأشكال السردية بتعدد الضمائر الواردة كضمير الغائب و حضور أساليب المسرود الذاتي عند التعبير عن جوانيات الشخصيات .

حين استعمل السارد الخطابات بأنواعها مسرودة ، منقولة و معروضة ، تزاوجت استجابة للطابع الفني و التي كانت أكثر حضورا خاصة عندما ظهرت تلك المعينات اللفظية المصاحبة للخطاب بشتى صيغه حيث تتماشى مع تعليقات السارد و مختلف تدخلاته بتعدد أصواته ، فلاحظنا تلك الهيمنة من خلال السارد الشاهد في الوقائع السردية على مستوى تعدد الخطاب .

كما لاحظنا تلك التعددية في الرؤى و التي قدمت صورة معبرة و مكتنزة بالكثافة الرمزية ، فكانت كالخيط الشعاعي ينبثق ليضيء جوانب كثيرة من الخطاب الروائي، ففتحت أمامنا رؤية الكاتب للواقع بلغة سردية إبداعية راقية و التي نلمح فيها كثيرا من الإبداع الشعري الذي امتد على مستويات مختلفة في حضور السارد .

و الخطاب الروائي بهذه الرؤية ملحمة سردية امتدت فيه الإشارات و الإيحاءات و الصور المكثفة تغذيه شلالات تنبع من سراديب الذاكرة و الواقع معا ببعد جمالي .

هذه كانت أهم النتائج المتوصل إليها من خلال قراءة متواضعة أرادت أن تكون رحلة في أقاصي روايات غادة السمان طلبا في فك شفراتها و استكناه

أسرارها لتفتح الآفاق أمام رؤى مختلفة لتكشف البنى الأخرى لهذا الخطاب في ضوء رؤية نقدية جديدة بتقنيات تكشف عن جمالياتها و بنيتها و دلالاتها.

أولا – المصادر

1 - القرآن الكريم برواية ورش

2 - **السمان , غادة** :

- بيروت 75 , منشورات غادة السمان , بيروت ، ط1 ،1975 .

- كوابيس بيروت ، منشورات غادة السمان , بيروت ، ط1 ،1976 .

- ليلة المليار، منشورات غادة السمان , بيروت ، ط1 ،1986 .

- الرواية المستحيلة ، فسيفساء دمشقية ، منشورات غادة السمان , بيروت ، ط1 ،1997 .

- سهرة تنكرية للموتى ، منشورات غادة السمان , بيروت ، ط1 ،2003 .

ثانيا – المراجع العربية

1 - **ابراهيم ، عبد الله** : - المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط 1 ،1990

- السردية العربية ، بحث البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1992

2 – **ابن منظور** : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت، ط 1 ، 1955 .

3 – **أبو ديب ،كمال** : جدلية الخفاء و التجلي ، دراسة بنيوية في الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت ط 2 ، 1981 .

4 – **أبو ناظر ، موريس** : الألسنية و النقد الأدبي في النظرية و الممارسة ، دار النهار للنشر ، بيروت 1979 .

5 – **أحمد قاسم ، سيزا** : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1984 .

6 – **أدونيس** : الثابت و المتحول ، دار صادر بيروت ، ط 1 ، .1955

7 – **البازغي** ، سعد ،الرويلي، ميجان : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي بيروت ، ط 2 ،200 .

8 – **بحراوي ، حسن**: بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 1990 .

9 – **برادة ، محمد** : الرواية العربية واقع و آفاق ، دار ابن رشد للطباعة و النشر لبنان ط 1 .

10 – **بركة ، بسام** : معجم اللسانيات فرنسي عربي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ،1994 .

- سيميولوجية الشخصيات السردية رواية الشراع و العاصفة لحنا مينا نموذجا دار مجدلاوي عمان ط 1 ، 2003 .

11 – **بن كراد ، سعيد** : مدخل إلى السيميائية السردية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 1994 .

12 – **بن مالك , رشيد** : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، دار الحكمة ، 2000 .

13- **الجابري ،محمد عابد** : الخطاب العربي المعاصر ، دراسة تحليلية نقدية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1982 .
14- **حمودة ،عبد العزيز**: المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، نيسان 1998 .
15- **دراقي ، زبير**: محاضرات في اللسانيات التاريخية و العامة، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر
16- **زكريا ،ميشال** :الألسنية علم اللغة الحديث ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط2 ،1983 .
17- **السد , نور الدين** : الأسلوبية و تحليل الخطاب الشعري و السردي ، دار هومة ، الجزائر ، ج 2 ، ط 2 ، 1997
18- **سليمان ، نبيل**: فتنة السرد و النقد ، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية ، ط2 ، 2000 .
19- **سويرتي ، محمد** : النقد البنيوي و النص الروائي الزمن، الفضاء ، السرد إفريقيا الشرق، ج2 ،الدار البيضاء ، 1991 .
20- **شاكر** ، **جميل، المرزوقي** ، **سمير** : مدخل إلى نظرية القصة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط 1 .
21- **شكري** ، **غالي**: غادة السمان بلا أجنحة ، دار الطليعة بيروت، ط2 ، .1997
22- **طحان ، ريمون**: الألسنية العربية ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981 .

23- **صحراوي ، إبراهيم:** تحليل الخطاب الأدبي ، دراسة تطبيقية ، دار الآفاق ، الجزائر، ط1 ، 1999 .

24- **فضل ، صلاح** : بلاغة الخطاب و علم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر مكتبة لبنان ، ط 1 ، 1996 .

25- **القصراوي ، مها حسن**: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر و التوزيع بيروت ،ط 1، .2004

26- **عباس ، مراد حسن** : الأندلس في الرواية الغربية و الاسبانية المعاصرة ، دار المعرفة الجامعية ، 2002 .

27- **العدناني ، محمد** : الأخطاء الشائعة ، مكتبة لبنان ، بيروت، ط2 ، .1980

28- **عزام ، محمد** : النقد و الدلالة ، تخليل سيميائي للأدب ، منشورات وزارة الثقافة سوريا ، 1996 .

29- **عصفور ، جابر** : عصر البنيوية من ليفي ستراوس إلى فوكو ، دار الآفاق الغربية، بغداد ، 1985 .

- نظريات معاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 .

30- **العيد ، يمنى** : الراوي ، الموقع و الشكل ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 1 ، 1986 .

-تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي ، بيروت، ط1، 1990 .

31- **الغذامي، عبد الله محمد**: المرأة و اللغة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 3 ، 2006 .

32- **غنيم** ، **سيد محمد** : سيكولوجية الشخصية ، دار النهضة العربية ، القاهرة .

33- **لحميداني** ، **حميد** : في بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ، 1991 .

34- **الماضي** ، **شكري عزيز** : محاضرات في نظرية الأدب ، دار البعث ، الجزائر ،ط1 ، 1984 .

35- **مرتاض** ، **عبد المالك** : تحليل الخطاب السردي لمعالجة تفكيكية سيميائية مركبة – رواية زقاق المدق- ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط4، 1995.

- النص الأدبي من أين و إلى أين ؟ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر

- أ. ي ، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر .

- نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت 1998 .

- في نظرية النقد ، دار هومة للطباعة و النشر الجزائر 2002 .

35- **المرتجى ، أنور** : سيميائية النص السردي ،إفريقيا الشرق،الدار البيضاء 1987

36- **مرشد , أحمد** : البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2005 ,

37-المسدي ، عبد السلام : المصطلح النقدي ، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع ، تونس 1994 .

- الأسلوب و الأسلوبية ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط2 1982 .

38- **مصطفى ، إبراهيم** : المعجم الوسيط ، المكتبة العلمية، طهران ، ج 1 .

39 – **المنجد في اللغة و الإعلام** : دار الشروق ، بيروت، ط 31 ، 1991 .

40- **المهندس , كامل ، وهبة ، مجدي** : معجم المصطلحات العربية ، مكتبة لبنان بيروت ، د . ط ، 1984

41- **النابلسي ،شاكر** : جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ط1 ، 1994 .

42- **يقطين ، سعيد** : قال الراوي ، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ، 1997 .

- الكلام و الخبر ، مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، د.ط ، 1997 .

- تحليل الخطاب الروائي الزمن ، السرد ، التبئير المركز الثقافي العربي ، الدارالبيضاء ، ط 1 ، 1997 .
43- **يعقوب** ، **إميل** : المصطلحات اللغوية و الأدبية ، دار العلم للملايين ،بيروت ، ط 1 ، 1987 .

ثالثا - المراجع المترجمة

1- **أرسطو** : في الشعر ، ترجمة متى بن يونس ، تحقيق شكري عباد ، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين ،الدار البيضاء ، ط 1 ، 1986 .
2- **باختين** ، **ميخائيل** : الخطاب الروائي ، تر ، محمد برادة ، دار الأمان ، الرباط ، ط2 ، 1987 .
3- **بارت** ، **رولان** : تحليل بنيوي للسرد ، تر، حسن بحراوي ، بشير القمري ، عبد الحميد عقار، آفاق ، اتحاد كتاب المغرب ، د.ط ، 1990 .
- لذة النص ن تر ، منذر عياشي ، مركز الانتماء الحضاري ، سوريا ، ط1 ، 1992 .
- مدخل غلى التحليل البنيوي القصصي ، تر ، محمد برادة ، مطبعة المعارف الحديثة ، الرباط
- الدرجة الصقر للكتابة ، تر ، محمد برادة ، مطبعة المعارف الحديثة ، الرباط

- التحليل البنيوي للسرد ،ضمن كتاب طرائق التحليل ، السرد الأدبي ، منشورات اتحد كتاب المغاربة ، الرباط ، ط 1 ، 1992 .

4-**باشلار** ، **غاستون** : جماليات المكان ، تر ، غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط 3 ، 1987 .

5- **بروب** ، **فلاديمير** : مورفولوجية الخرافة ، تر ،إبراهيم الخطيب ، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1986 .

6- **بياجيه** ، **جون** : البنيوية ، تر ، عارف منيمنة و بشير أويري ، منشورات عويدات بيروت ، ط4 ن 1995 .

7- **تودوروف , تزفيتان** : الشعرية ، تر ،شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 1992 .

- مفاهيم سردية ،تر ، عبد الرحمان مزيان ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2005 .

8- **جنيت** ، **جيرار** : خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، تر ، محمد المعتصم ، الجليل الأزدي ، عمر الحلي ، منشورا الاختلاف الجزائر ، ط3 ، 2003 .

9- **دوسوسير** : دروس في الألسنية العامة ، تر ، محمد الشاوش ، محمد القرمادي ، محمد عجينة ، الدار العربية للكتاب ، د، ط 1982 .

10- **دي كابوا ، باولا** : التمرد و الالتزام في أدب غادة السمان ، تر ، نور السمان وينكل ، دار الطليعة بيروت ، ط1 ، 1992 .
11- **روبنز ، ر ،ه** : موجز تاريخ علم اللغة و الأدب ، تر ، أحمد عوض ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد 227، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت 1997 .
12- **ستروك ، جون** : البنيوية و ما بعدها ، من ليفي ستراوس إلى دريدا ، تر ، جابر عصفور ، المجلس الوطني للثقافة و الآداب ، الكويت 1996 .
13- **غولدمان ، لوسيان** : البنيوية التكوينية و النقد الأدبي ، تر ، محمد سبيلا ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ط 1 ، 1984 .
- مقدمات في سوسيولوجية الرواية , تر, بدر الدين عرودكي ، دار الحوار للنشر و التوزيع اللاذقية ، ط 1 ، 1993 .
14- **كريب ، أيان** : النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هايرماسن ، تر ، محمد حسين علوم ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد 244 ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت 1999 .
15- **كريستيفا ، جوليا** : علم النص ، تر ، احمد الزاهي ، دار توبقال للنشر، المغرب
16- **نيوتن ، ك،م** : نظرية الآداب في القرن العشرين ، تر ، عيسى العاكوب ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية 1988 .
17- **هامون ، فيليب** : سيميولوجية الشخصيات الروائية ، تر ، سعيد بن كراد، دار الكلام ، الرباط ، ط 1 ، 1990 .

رابعا : المراجع الأجنبية :

1- Genette .Gerard.Figure ll/.Paris. Seuil 1972.

2- Genette .Gerard. Figure lll .Paris .Seuil 1972.

3-Nadine Toursel et Jaque Nassaviere . Litterature texte theorique et Critique . Paris . Edition Nathan . 1974 . p 115 .

خامسا : المجلات و الدوريات

1- السرديات، العدد 1 ، مطبوعات جامعة منتوري قسنطينة و مخبر السرد العربي ، 2004 .

2- عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت مجلد 25 ، عدد 4 ، أفريل /يونيو 1997 .

3- علامات ، جزء 9 ، مجلد 35 ، مارس ، 2000 .

4- علامات ، جزء 49 ، مجلد 13، رجب 1424 ، سبتمبر 2003 .

5- فصول المصرية ، مجلد 11 ، عدد 4 ، 1993 .

6- الناقد ، عدد 30 ، ديسمبر 1990 .

7- نوافذ ، عدد 12 ماي ، نادي أبها الأدبي ، جدة ، 2000 .